This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

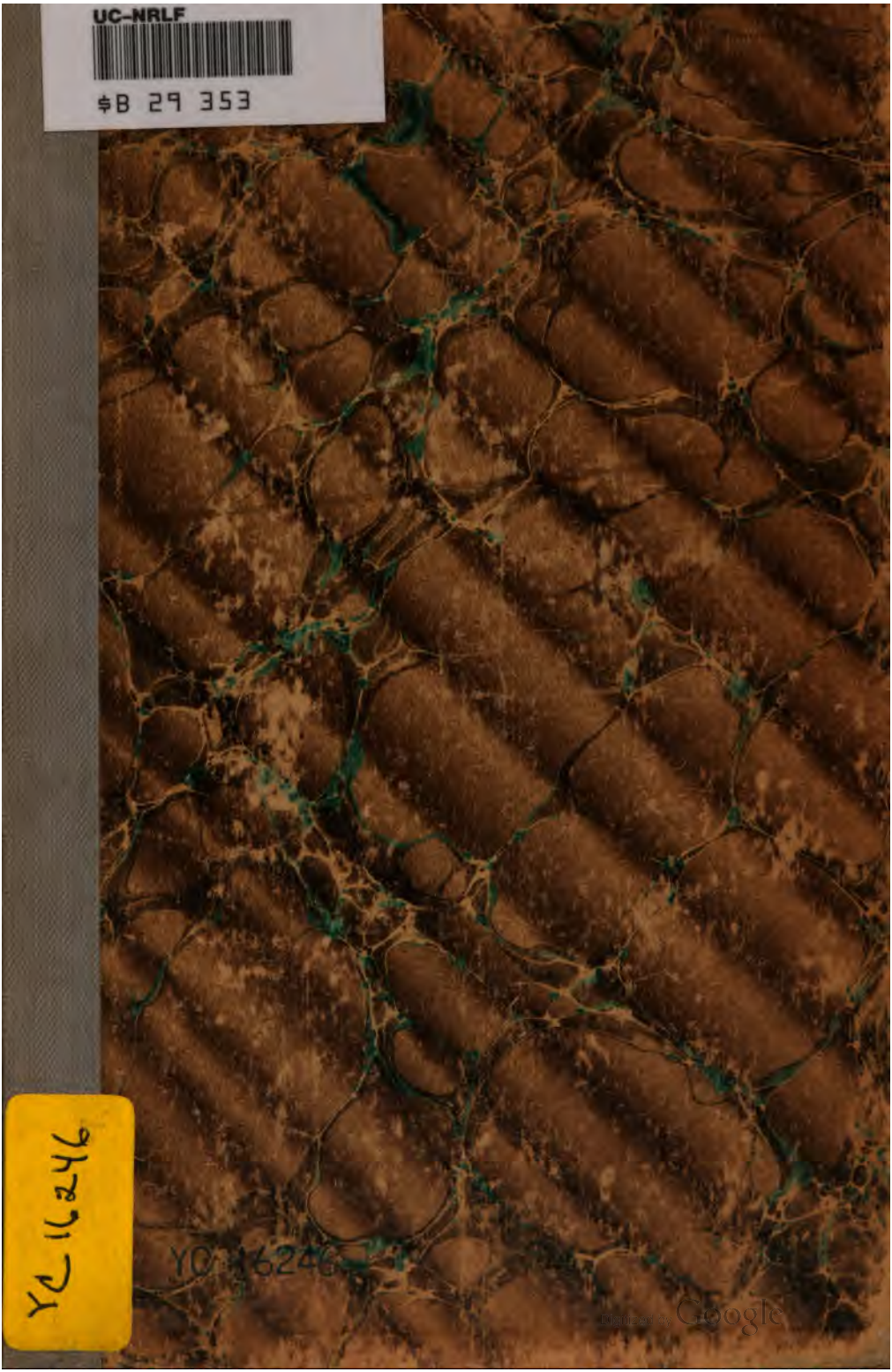
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

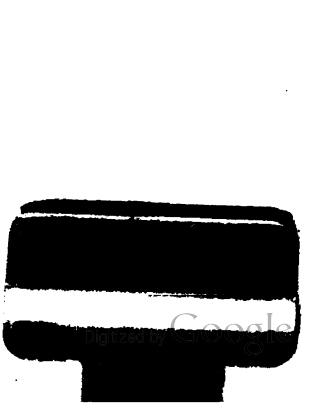
Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

UC-NRLF
$B 29 353



YC 16246
YC 16246
Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT OF
Halle Lewis.
Class



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ÜBER DAS VERHÄLTNIS
VON
DAVID GARRICKS ‚FLORIZEL AND PERDITA'
ZU
SHAKESPEARES ‚THE WINTERS TALE'.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG
DER PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE
DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

WALTER SCHNEIDER
AUS ELBING.

HALLE A. S.
HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & Co.
1902.

Digitized by Google

Digitized by Google

MEINEN LIEBEN ELTERN.

Digitized by Google

Digitized by Google

Arthur Murphy erzählt in seiner Biographie Garricks (The Life of David Garrick, Esq. London 1801) p. 284:

„Towards the end of January (es ist vom Jahre 1756 die Rede) came forth ‚Florizel and Perdita', reduced by Garrick to three acts from Shakespeare's ‚Winter's Tale'; the most irregular production of that great but eccentric poet." Murphy (1727—1805) ist ein etwas jüngerer Zeitgenosse Garricks (1716—79), und schon in diesem kurzem Bericht spricht er das Empfinden und die Auffassung aus, die die Besten seiner Zeit von der Grösse Shakespeares hatten. Auch Garrick würde, etwa in einer Selbstbiographie, in ähnlicher Weise geschrieben haben. Seit Dr. Samuel Johnson war das Ansehen Shakespeares bei den Gebildeten in stetem Steigen begriffen, und wenn man auch noch soweit in dem Geist des 18. Jahrhunderts steckte, dass man diesen grössten aller Dramatiker mit dem Epitheton ‚eccentric' belegte, so wagte doch kaum mehr ein Gebildeter das ‚great' zu leugnen, wie es noch um 1700 herum verschiedentlich geschehen war. Davon erzählt Hermann Ulrici (Shakespeares dramatische Kunst, Leipzig 1847) p. 770 wie folgt: „. . . dagegen behauptete Thomas Rymer, der erste englische Kritiker, der sich in seinen Abhandlungen (The Tragedies of the last age, considered and examinated by the practice of the Ancients 1678 und A short View of Tragedy, its original excellency and corruption with some Reflexions on Shakespeare etc. 1693) weitläufiger über Shakespeare aus-

Digitized by Google

liess, dass jeder Affe sich besser auf die Natur verstehe und jeder Pavian mehr Geschmack besitze als Shakespeare, und dass in dem Wiehern eines Pferdes oder in dem Knurren eines Kettenhundes mehr Verstand, mehr lebendiger Ausdruck und mehr Menschlichkeit zu finden sei als in Shakespeares tragischem Pathos . . . Gegen diesen lächerlichen Angriff einer fanatischen, vom blinden Vorurteil für die Alten eingegebenen Kritik verteidigten zwar John Dennis (The impartial Critic or some Observations on Mr. Rymers late Book etc. 1693) und Charles Gildon (Miscellaneous Letters and Essays 1694) den gemisshandelten Dichter ganz ernsthaft. Allein ihr Standpunkt ist im Wesentlichen derselbe. Sie werfen Rymer nur Übertreibung aus Opposition gegen die Vergötterung Shakespeares seitens seiner Verehrer vor, streichen an Shakespeares Dichtungen allerlei vortreffliche Seiten heraus . . ., allein in allem Wesentlichen, in Komposition, Empfindung, Charakteristik, kurz hinsichtlich des dramatischen Stils, stellen sie ihn ebenfalls tief unter die Alten". —

War der berühmte Samuel Johnson vom Schicksal bestimmt, der gelehrten Kritik andere Wege in der Beurteilung Shakespeares zu weisen, so war es seinem berühmten Schüler Garrick vorbehalten, Shakespeare auch dem grossen Publikum wieder vertraut zu machen, jenen Kreisen, aus deren Mitte ja der Dichter selbst hervorgegangen war. Zwar wagte Garrick, der als Schauspieler einigermassen wissen musste, was dem Publikum gefiel, noch nicht, Shakespeare in völlig unveränderter Gestalt auf die Bühne zu bringen, aber immerhin ist er doch treuer dem Original gefolgt als irgend einer der bisherigen Shakespearebearbeiter, die oft nur Shakespeare um einzelne Motive bestahlen und sie in ihre eigenen Stücke aufnahmen oder sich so willenlos dem Geschmacke des Publikums unterwarfen, dass von dem echten Shakespeare herzlich wenig übrig blieb. Garrick nahm auch Rücksicht auf sein Publikum, als kluger Mann und geschickter Bühnenpraktiker musste er das, aber, ohne

Digitized by Google

dass dieses es merkte, gab er ihm dabei einen anderen Geschmack, zog es durch sein geniales Spiel von den Harlekinaden und französischen Heldentragödien ab und gewöhnte es allmählich an festere, kräftigere Kost. Nur ein Schauspieler, und zwar ein so grosser Schauspieler wie Garrick, konnte solch gewaltigen Einfluss auf den Geschmack der Massen gewinnen und in so kurzer Zeit eine feinere ästhetische Bildung in den breiteren Schichten des Volkes einführen. Davon, dass Garrick selbständige Ziele verfolgte und nicht nur dem herrschenden Geschmacke entgegen kam, wird noch des öfteren die Rede sein müssen. — Eines der Shakespeareschen Stücke, das wohl am meisten von Garrick überarbeitet und verändert wurde, ist ‚The Winter's Tale'. Garrick's Bearbeitung davon ist im Gegensatze zu der Bearbeitung von ‚The Taming of the Shrew' ausserordentlich sorgfältig durchstudiert und ebenso sorgfältig und planvoll abgefasst, was aber leider nicht ausschliesst, dass in dem uns vorliegenden Druck von 1774 eine zahllose Menge von Fehlern enthalten sind. Ich meine mit dieser Sorgfalt, dass sich Garrick fast nie sachliche Fehler zu Schulden kommen lässt, die sich ja bei einer Bearbeitung, wo dieses fortbleibt, jenes hinzukommt, leicht einstellen können, und wie wir sie sogar bei Shakespeare verschiedentlich konstatieren müssen. Gervinus macht auf diese in seinem Buche: ‚Shakespeare', Leipzig 1850, Bd. IV, p. 228 aufmerksam. —

Ich will versuchen, dem Autor auf Schritt und Tritt zu folgen und seinen Motiven nachzuspüren, wo er eine Änderung von der ursprünglichen Fassung vorgenommen hat. —

Zunächst hat Garrick schon einen anderen Titel gewählt. Die ersten 3 Akte des Shakespeareschen Stücks hat er mit Ausnahme von einer Scene und von ein Paar Worten einer anderen überhaupt fortgelassen, wodurch natürlich die Wichtigkeit und der Umfang der einzelnen Rollen ein ganz anderes Verhältnis zu einander annimmt, als es in der Vorlage der Fall ist. Florizel und Perdita kamen bei

Digitized by Google

Shakespeare ja erst vom 4. Akte an auf die Bühne, und der Konflikt der Haupthandlung im 2. Teile des Stücks bezieht sich auf sie. Da ist es verständlich, dass Garrick den Titel ‚Florizel and Perdita' wählte. Wir können dazu vergleichen seine Bearbeitung der „bezähmten Widerspenstigen", die er ‚Catherine and Petruchio' nannte und die des „Sommernachtstraums", den er zu ‚The Fairies' umtaufte. Aber warum behielt er nicht einfach den Titel ‚The Winter's Tale' bei? Es ist nicht anzunehmen, dass etwa die Eitelkeit des Bearbeiters, dem Stück seinerseits einen Namen zu geben, diese Titeländerungen veranlasst habe, sonst hätte Garrick nicht so gewissenhaft sorgsam danach gesucht, wo er nur irgend Shakespeares eigene Worte bei seiner veränderten Handlung anbringen konnte, diese zu gebrauchen (später darüber Näheres), dann hätte er auch seiner Bearbeitung von ‚Cymbeline' und von Ben Jonsons ‚Every Man in his Humour' andere Namen gegeben, dann hätte er überhaupt die Stücke als eigenes Fabrikat ausgegeben. Nein, Garrick liebte eben einen eng an den Inhalt sich anschliessenden, bestimmt gefassten Titel, er wollte dem Publikum nicht das Problem zu denken aufgeben, warum dieses Stück ‚The Winter's Tale' oder jenes ‚A Midsummer Night's Dream' genannt sei, er wollte vor allem klar und deutlich sein. Dieses Streben nach Klarheit und Deutlichkeit ist ein Hauptgesichtspunkt, der für seine Bearbeitung massgebend gewesen ist. Wir werden ihm fort und fort wieder begegnen. Garrick nennt seine Bearbeitung ‚A dramatic Pastoral, in three Acts'. Das ist sehr bezeichnend für den Wandel des Geschmacks, der sich seit Elizabeths Zeiten vollzogen. Nach der Glanzperiode des englischen Dramas unter der grossen Königin und Jacob I. waren die Puritaner gekommen, nach den Puritanern die Dichter der Restauration, und mit Karl II. war auch der französische Geschmack nach England übergesiedelt und hatte die Dichtung in völlig andere Bahnen gelenkt. Als Hauptrepräsentant dieses französischen Geschmacks in England gilt Alexander Pope, der ja noch in die Lebens-

Digitized by Google

zeit Garricks hineinreicht. Auf dem Gebiete des ernsten Dramas hat sich Pope, dieser Grösste des 18. Jahrhunderts, nie versucht, wohingegen wir von ihm eine Menge Pastoralen haben, die ihrer Zeit ausserordentlich gefielen und viele Nachahmer fanden. Kein Wunder also, wenn Garrick als kluger Mann seinem Publikum ‚a dramatic pastoral' versprach, konnte er doch gewiss sein, dadurch die Theaterbesucher anzulocken. Wir werden sehen, wie er auch faktisch der Vorliebe des Publikums für das Schäferhafte dadurch entgegen kam, dass, trotzdem er viele Auslassungen vornahm, gerade von den Schäferscenen nichts weggelassen wurde. Garrick zeigte dadurch, dass er neben anderen gerade ‚The Winter's Tale' wählte, um Shakespeare wieder dem Publikum näher zu bringen, einen richtigen Blick für das, was von Shakespeares Dichtungen seiner Zeit am nächsten stand. Freilich waren die beiden bäurisch-dummen Schäfertölpel des „Wintermärchens" ganz anderer Natur als die Schäfer der Dichtung des 18. Jahrhunderts, die über philosophische und religiöse Fragen diskutieren wie die gelehrtesten Leute und eine Sprache führen, als wären sie bei Hofe erzogen, aber Prinz Florizel, der bei seiner Geliebten Perdita als Schäfer verkleidet lebt, und Perdita, die unter Schäfern herangewachsen ist, sind in ihrer etwas gespreizten Sprache schon bei Shakespeare Gestalten, wie man sie auf den Vasen der Rokokkozeit findet, wie sie von den Romanen zu den Engländern gekommen waren und diesseits wie jenseits des Kanals einem nichts weniger als naiven Publikum gefielen. — Der Stoff war also am denkbar glücklichsten gewählt, und die Verkürzung um 3 Akte that ihr Übriges, um bei den Zuhörern keine Ermüdung aufkommen zu lassen. — Es lag nahe, die 3 ersten Akte fortzulassen, trennte sie doch von den 2 letzten der Zeitraum von 16 Jahren. Diese ausserordentliche Freiheit in der Behandlung der Zeit hatte schon Shakespeare selbst als störend empfunden und wenigstens dadurch zu mildern gesucht, dass er die Zeit in Person nach dem 3. Akte auftreten liess, um diese Lücke in der

Digitized by Google

Handlung auszufüllen und zugleich zu entschuldigen (Sh. IV. 1. 4 ff.).

> . . . Impute it not a crime
> To me or my swift passage, that I slide
> O'er sixteen years and leave the growth untried
> Of that wide gap, since it is in my power
> To o'erthrow law and in one self-born hour
> To plant and o'erwhelm custom . . .

Wieviel mehr musste ein Mann des 18. Jahrhunderts diese Lücke beseitigen, des Jahrhunderts, in dem in Frankreich wie in England die Regeln Boileaus als absolutes Gesetz galten. Rein prinzipiell müssen wir also das Streben Garricks billigen, dem Stück, der Handlung, eine grössere Einheitlichkeit zu geben, die Fäden dieser Handlung straffer zu ziehen. Aber was hat faktisch das Stück an poetischen Schönheiten verloren dadurch, dass Garrick die erste Handlung völlig wegliess! (Ich gehe später noch näher auf diese Thatsache ein.) Heute werden wir uns trotz des Mangels an raschem Fluss der Handlung ohne Bedenken für die Shakespearesche Fassung des Stoffs erklären, aber damals überwog noch die anerzogene, echt französische Vorliebe für eine geschlossene, anmutig, ohne grössere Störung dahin fliessende Handlung über die Freude an heftigen Leidenschaften und bewegten Scenen, wo die Charaktere sich bis in ihr Innerstes hinein offenbarten, und so musste Garrick denn hierin dem Geschmacke des Publikums entgegen kommen, wollte er überhaupt einen Eindruck mit dem Stücke machen. Nach so langem Wassergenusse dem Publikum gleich reinen Wein vorzusetzen, war gefährlich, und so erklären wir uns die Amputation der ersten Handlung, die unter keinem anderen Gesichtspunkte zu rechtfertigen ist. Allerdings müssen wir zugeben, dass es Garrick gut verstanden hat, die so zerrissenen Faden fein aufzunehmen und zu leiten. — Der Abstammung nach war er Franzose; sein Grossvater, ein französischer Protestant, war nach der Aufhebung des Edikts von Nantes nach England übergesiedelt, und das

Digitized by Google

erklärt vielleicht mit David Garricks ausserordentliche Fertigkeit, die Handlung so lebendig und zwanglos zu gestalten, wie er es in der That vermocht hat. Auch seine langjährige Praxis auf der Bühne mag ihm über technische Schwierigkeiten hinweggeholfen haben. —

Nun zum Personenverzeichnis. Die Kürzung Garricks bringt es mit sich, dass wir einzelne Personen von ‚The Winter's Tale' in seinem Personenverzeichnis vermissen. Zunächst musste Mamillius, young prince of Sicilia, fortbleiben, jener reizende Knabe, der sich über die schlechte Behandlung seiner Mutter Hermione durch deren eifersüchtigen Gatten so abhärmt, dass ihm der Kummer das Herz bricht. Mamillius ist eine der sympathischsten Kindergestalten, die Shakespeare je geschaffen hat, sie hält getrost den Vergleich mit dem jungen Arthur von Bretagne im ‚King John' aus, ohne daneben zu verblassen. Wir sehen ihn nicht oft auf der Bühne, aber der Meisterschaft Shakespeares, mit nur wenigen Strichen ein frappant lebensvolles und dazu anmutiges Bild zu entwerfen, ist es gelungen, uns den Knaben schon in jener rührenden Scene Akt II, Scene I (Mamillius mit seiner Mutter und den Hofdamen) lieb und wert zu machen, und nur ungern sehen wir, dass Garrick durch seine Kürzung neben anderen sich auch diese Perle musste entgehen lassen. — Eine zweite Person, die den 4. Akt bei Shakespeare nicht mehr erlebt und in Folge dessen wegbleiben musste, ist Antigonus, der zwar beim Zuschauer keine besonders grossen Sympathien zu erwecken im Stande ist, der aber doch in seiner schwächlichen Bedientenhaftigkeit einen wirksamen Kontrast zu seiner thatkräftigen Gemahlin Paulina bildet. — Ferner blieben noch einige Nebenpersonen fort, die Garrick ebenfalls nicht mehr gebrauchen konnte wie den Hofherrn, ein Duplikat des Cleomenes, die Kammerfrau Emilia, Archidamus u. s. w. Das Fortlassen dieser letzteren ist ganz unwesentlich; von hoher Wichtigkeit aber ist die Behandlung einzelner Figuren des Shakespeareschen Originals, die Garrick zwar beibehielt, deren

Digitized by Google

Charakter er aber mehr oder weniger umänderte. Vgl. darüber den Abschnitt „Charaktere“. Aus dem Personenverzeichnis Shakespeares behielt Garrick also bei: Leontes, Polixenes, Camillo, Old Shepherd, Clown, Antolicus, Cleomines[1]), Florizel, Gentleman, Servant, Perdita, Paulina, Dorcas, Mopsa, Hermione, die nicht besonders im Personenverzeichnis erwähnten Schäfer und Hofleute und — Rogero.

Wenn wir die beiden Personenverzeichnisse mit einander vergleichen, so staunen wir, als letzte der männlichen Personen den Namen Rogero zu lesen, der

1. im Personenverzeichnis bei Shakespeare (Globe-Edition oder auch Folio I [nach dem Abdruck von Halliwell-Phillipps]) sich nicht findet,
2. auch bei Garrick im Verlauf des Stücks nicht wieder anzutreffen ist oder auch nur ein einziges Mal erwähnt wird.

Dieser Rogero findet sich aber im Personenverzeichnis der Shakespeareausgaben von Theobald und Warburton, von denen wahrscheinlich die letztere neben Haumer Garrick vorgelegen hat, und aus dieser Vorlage ist der Name mit ins Personenverzeichnis Garricks geschlüpft. Gemeint ist mit diesem Rogero bei Shakespeare (Theobald und Warburton bezeichnen ihn näher als: a Sicilian Gentleman) der Shakespeare V. 2. auftretende Second Gentleman.

First Gentl. . . . (enter another Gentleman).

Here comes a gentleman, that haply knows more. The news, Rogero?

Second Gentl. Nothing but bonfires!

---

1) Freiherr v. Vincke, der im Shakespeare-Jahrbuch Bd. VII p. 369 ff. den Inhalt dieser Garrickschen Bearbeitung kurz angiebt, macht zu Cleomines die Bemerkung „das i der paenultima muss Garrick vertreten“. Das ist ein Irrtum. Garrick hat diese Lesart mit i einfach aus einer seiner Vorlagen, wie sich gleich zeigen wird, der Haumerschen Shakespeare-Ausgabe herübergenommen. Cleomines ist überhaupt die ursprüngliche Lesart. Erst Warburton 1747 schrieb Cleomenes, eine Lesart, die dann später auch in die Globe-Edition aufgenommen worden ist.

Digitized by Google

Bei Garrick spricht in der entsprechenden Scene III. 2. Paulina mit einem Gentleman, Camillo kommt hinzu und antwortet auf eine ähnliche Frage wie oben:

Nothing but bonfires!

Es folgt dann inhaltlich dasselbe wie bei Shakespeare. Garrick hat also wohl ursprünglich die Scene zwischen den 3 Gentlemen in seinen Text herübernehmen wollen, hat aber, als er seinen Plan änderte, versehentlich diesen Namen im Personenverzeichnis belassen. Und dass er diesen Plan aufgegeben und statt des Sec. Gentl. Camillo eintreten liess, erklärt sich vielleicht daher, dass er sich auf möglichst wenig Personen beschränken wollte, ein Grundsatz, der durch den französischen Klassizismus ebenfalls mit nach England gekommen war. — Garrick macht keine näheren Angaben im Personenverzeichnis, wer die Personen sind, und welche Beziehungen sie zu einander haben. Er mag es für überflüssig gehalten haben, den Bücherlesern das mitzuteilen, wovon er voraussetzen musste, dass sie es schon kannten, denn das Verhältnis der Personen zu einander war natürlich genau dasselbe wie bei Shakespeare. — Über Zeit und Ort der Handlung macht Garrick keine direkten Angaben in seinem Text, etwa nach der Personenangabe. Die Zeit ist ebenso unbestimmt gelassen wie bei Shakespeare, auch vermeidet Garrick nicht solche Widersprüche, wie wir ihnen in dieser Beziehung bei Shakespeare begegnen. Dort ist bekanntlich Hermione die Tochter eines russischen Kaisers, gleichzeitig aber wird das delphische Orakel befragt, das Königtum Böhmen eingeführt, und um die Verwirrung voll zu machen, wird der römische Maler Julio Romano, der 1492—1546 lebte, genannt. Die Erwähnung, dass Hermione die Tochter eines russischen Kaisers sei, blieb zwar bei Garrick fort, allein nur weil sie in den von ihm fortgelassenen Teil der Handlung fiel. Auch den Namen Julio Romano finden wir bei ihm nicht, er sagt nur ‚a most rare master in Italy'; doch scheint es mir, als wenn Garrick aus anderen Gründen den Namen des Malers verschwieg. Er fürchtete vielmehr,

Digitized by Google

dass sein Publikum diesen Namen nicht kennen würde, und Garrick bringt seinem Publikum nur unbedingt Verständliches. Den Hauptwiderspruch in der Zeitbestimmung, über Königen von Böhmen griechische Götter walten zu lassen, beseitigte Garrick nicht, und das geschah wohl aus Pietät gegen den Shakespeareschen Text.

Durch die Fortlassung der Vorgeschichte in den ersten 3 Akten erhielt Garrick eine Handlung, die sich bei einiger Änderung allenfalls im Laufe von 24 Stunden abspielen konnte. Garrick ermöglichte das vor allem noch dadurch, dass die Flucht Florizels und Perditas an den Hof des Leontes wegfiel und somit die Zeit, die die Seereise von Böhmen nach Sizilien in Anspruch nahm, gespart wurde, wie dann auch in Folge davon die 2. Seereise des Polixenes und seines Gefolges. Garrick liess den König Leontes nach Böhmen kommen, und somit erreichte er wenigstens darin auch eine gewisse Einheit des Ortes, nämlich die, dass die ganze Handlung nur in einem Lande, nämlich in Böhmen sich abspielt. Abermals ein Beispiel für Garricks Pietät gegen Shakespeare müssen wir darin erblicken, dass er die Konjektur einer seiner Vorlagen (Haumer), welche Bithynia für Bohemia eingesetzt hatte, nicht acceptierte, trotzdem er ohne Frage wusste, dass Böhmen nicht an der Meeresküste gelegen sei. — Dem Stücke voraus geht ein Prolog, den Garrick besonders für dies Stück geschrieben, den er aber auch seiner Bearbeitung von ‚The Taming of the Shrew' vorausgeschickt hat, obgleich manches im Prologe gar nicht zu letzterem Stücke passte. Unser Autor hat eine ganze Reihe von Prologen verfasst sowohl zu seinen eigenen Stücken wie zu denen anderer; der vorliegende ist einer der gelungensten, die er überhaupt geschrieben hat. Nach einer anmutigen Plauderei, in der er das Theater mit einem Wirtshaus vergleicht, wo der Weinhändler[1]) (vintner) Shakespeare

1) Der Vergleich mit einem Weinhändler lag Garrick sehr nahe, da er selbst ja einst mit seinem Bruder zusammen einen Weinhandel betrieben hatte, wie seine beiden ersten Biographen Arthur

Digitized by Google

für jede Art von Gästen seinen besonderen Wein hat — nur für die gelehrten Kunstrichter (learned critics) hat er keinen, die im Grunde so gelehrt sind (so blindly thoughtfull and so darkly read), dass sie nicht einmal Tom Durfy's Produktionen von denen Shakespeares zu unterscheiden vermögen [1]) — deutet Garrick ganz kurz an, welche Prinzipien für seine Bearbeitung massgebend gewesen seien:

In this night's various and enchanted cup,
Some little perry's mixt for filling up.
The fife long acts, from which our three are taken,
Stretch'd out to sixteen years, lay by, forsaken.
Lest then this precious liquor run to west[2]),
'Tis now confin'd and bottled for your taste.
'Tis my chief wish, my joy, my only plan,
To lose no drop of that immortal man!

Nun in gewissem Sinne hat Garrick auch seinem Versprechen gemäss gehandelt, möglichst viel von dem Shakespeareschen Weine zu bringen, wenngleich er seine Aufgabe recht äusserlich aufgefasst hat. Das geht sogar soweit, dass, selbst wenn er durch die Änderung der Handlung gezwungen war, diese oder jene Scene fortzulassen, er wenigstens noch einige Worte, die allenfalls auch in einen anderen Zusammenhang passten, aus den gestrichenen Scenen in seinen Text hinüberzuretten suchte. Und man muss be-

---

Murphy und Thomas Davies (Memoirs of the Life of D. G. Esq. London 1780) erzählen.

1) Garrick meinte hiermit wohl vor allem einen gewissen Dr. Hill, der ihn verschiedentlich angegriffen und dessen Unkenntnis Garrick schon einmal in einem Epigramm gegeisselt hatte.

2) west ist wohl ein Druckfehler unserer Ausgabe für waste, da:

1. der Satz sonst sinnlos wäre,
2. bei Murphy, der in seiner Biographie hinten die Prologe abdruckt, sich waste findet,
3. ebenso bei Furness, der hinten Teile der Garrickschen Version abdruckt, wir waste lesen,
4. waste doch sicher als Reim: taste aufzufassen ist.

Digitized by Google

wundern, wie geschickt er fast immer diese Flicke des alten an dem neuen Kleid zu vernähen versteht, so dass wir die Nähte nur selten noch zu erkennen vermögen. In diesem Sinne hat Garrick seine Absicht allerdings erreicht, hierin tritt vor allem sein Talent als geschickter Bearbeiter zu Tage. Auch hierin können wir das Erbteil seiner französischen Vorfahren von seiner guten Seite erblicken. Und dennoch möchte ich auch das von seiner Winter's Tale-Bearbeitung sagen, was Murphy Bd. I. p. 302 auf Garricks Tempest-Bearbeitung bezieht:

‚he wished to lose no drop of the immortal man, but here he lost a tun of him'.

Freilich treffen diese Worte wohl auf die Tempest-Bearbeitung in noch höherem Grade zu, jedoch, wenn wir später (unter Charaktere) in Betracht ziehen werden, was allein durch diese Streichung von nahezu 3 Akten für eine Fülle poetischer Schönheiten dem Stück verloren ging, so kann man nicht umhin, auch auf ‚Florizel and Perdita' dieses Urteil auszudehnen.

Quellen.

Bevor ich nun auf das Stück selbst eingehe, will ich eine kurze Untersuchung anstellen, welche Shakespeare-Ausgabe wohl Garrick zu Grunde gelegen haben mag. Da das Stück zuerst 1756 [1]) aufgeführt wurde, können also als vorliegende Ausgaben nur in Betracht kommen:

---

1) Silligs und Ulricis Angaben (Sillig: „Die Shakespeare-Litteratur bis Mitte 1854" Leipzig 1854 und Ulrici: „Shakespeares dramatische Kunst" Leipzig 1847), wonach das Stück erst 1758 zuerst gespielt worden sein soll, sind falsch. Beide zeitgenössischen Biographen Davies und Murphy stimmen in ihrer Angabe 1756 überein und wir haben keine Ursache an deren Glaubwürdigkeit zu zweifeln.

Digitized by Google

Die 4 Folios 1623, 1632, 1664, 1685 ferner die Ausgaben von

Rowe,	erste	1709
Pope,	„	1723
Theobald,	„	1733
Haumer,		1744
Warburton,		1747.[1])

Es ergab sich, dass Garrick gegen alle anderen dieselbe Lesart zeigt wie

F_1: einmal.

Rowe: zweimal.

F_2, F_3, F_4, Pope, Theobald, Warburton: keinmal, Haumer: fünfzehnmal.

Sehr oft jedoch, fast stets, wenn Garrick vom Haumerschen Texte abweicht, zeigt er die Lesart Theobalds und Warburtons, deren Ausgaben sich ja sehr nahe stehen[2]).

Die einzig mit F_1 gleichlautende Stelle lautet G. I. 3. 97.

> Then farewell — I must go buy spices for our sheap-shearing.

Die übrigen Skakespeare-Ausgaben haben bis Warburton Sh. IV. 3. 24.

> . . . go to buy. . .

Hier ist natürlich die übereinstimmende Abweichung von der gewöhnlichen Lesart reiner Zufall, und es lassen

1) Bei dieser Quellenuntersuchung habe ich die Variantenangabe bei Furness (‚A new Variorum Edition of Shakespeare' Bd. XI. ‚The Winter's Tale') verwertet, indessen ich habe noch durch Nachprüfung in Hinsicht auf Theobald, Haumer und Warburton Furness Zuverlässigkeit festgestellt. Im Grossen und Ganzen kann man sich auf Furness verlassen, nur bisweilen vergisst er, die Herausgeber anzuführen, die nach Vorgang eines früheren dieselbe Konjektur machten, wie jener.

2) Sidney Lee (A Life of William Shakespeare, London, 4. Aufl., 1899) charakterisiert Warburtons Shakespeare-Ausgabe wie folgt (p. 318): ‚Warburton was hardly better qualified for the task than Pope, and such improvements as he introduced are mainly borrowed from Theobald and Haumer'.

Digitized by Google

sich aus dieser in ihrer Art einzigen Stelle keine Schlüsse ziehen.

Ähnlich die Übereinstimmungen mit Rowe.

G. I. 3. 34. und Rowe haben die Schreibung

rasins

sonst alle anderen Herausgeber

Sh. IV. 3. 52.

raisins.

Hier ist also nur ein rein graphischer Unterschied.

G. II. 1. 3 f.

. . . this your sheep-shearing
Is a meeting of the petty gods,

Sh. IV. 4. 3 f.

. . . . . .
Is as a meeting of the petty gods,

Wir können hier mit Bestimmtheit sagen, dass bei Garrick ein Druckfehler vorliegt (deren es zahllose in unserem Drucke giebt), denn Garrick liebt, wie unten gezeigt werden wird, vor allem eine klare, korrekte auch metrisch glatte Ausdrucksweise, und würde, selbst wenn er seine obige Lesart in allen Vorlagen gefunden hätte, dann seinerseits geändert haben. Eine Benutzung von Rowe halte ich, da auch keine anderen Erwägungen sie wahrscheinlich machen, demnach für ausgeschlossen.

Die Fälle, wo Garrick nur Haumer folgt, sind

1. G. I. 1. 100

but I have *musingly* noted

Sh. IV, 2. 35

but I have *missingly* noted

2. G. I. 2. 1 f.

I would there were no age between *thirteen and three and twenty.*

Sh. III. 3. 59 f.[1])

. . . . between *ten and three-and-twenty.*

1) Die Globe-Edition hat die Konjektur sixteen für ten gemacht.

Digitized by Google

3. G. I. 2. 15.
how it rages, how it *rakes up* the shore
Sh. III. 3. 90.
. . . how it *takes up* the shore

4. G. I. 3. 4.
For the red blood reigns *o'er* the winter's pale.
Sh. IV. 3. 4.
. . . reigns *in* the winter's pale.

5. G. II. 1. 21 f.
How wou'd he look, to see his work, so noble,
Vilely bound up!
Sh. IV. 4. 21 f.
How would he look to see his work, so noble
Vildly[1]) bound up?

6. G. II. 1. 46.
Be merry, *gentlest*,
Sh. IV. 4. 46.
Be merry, *gentle*;

7. G. II. 1. 184.
Pol. *I pray* good shepherd,
Sh. IV. 4. 166.
Pray, good shepherd,

8. G. II. 1. 194.
Who loves *the other* best
Sh. IV. 4. 176.
Who loves *another* best.

9. G. II. 1. 542 f.
Not for Bohemia, nor the pomp that may
Be *there out*-glean'd;
Sh. IV. 4. 498 f.
. . . . . .
Be *thereat* glean'd,

---

1) Die Globe-Edition hat die Lesart Haumers acceptiert.

Digitized by Google

10. G. III. 1. 58 f.
. . . and then your blood had been the dearer, by
I know not how much an ounce.
Sh. IV. 4.
. . . by *I know* how much an ounce.
11. G. III. 2. 82.
. . . and so *lock'd* her in embracing . . .
Sh. V. 2. 83.
. . . and so *locks* her in embracing . . .
12. G. III. 2. 91.
. . . and undoes description to *draw* it.
Sh. V. 2. 62.
. . . and undoes description to *do* it.
13. G. III. 4. 22.
Ah, *good* Paulina,
Sh. V. 1. 49.
Good Paulina,
14. G. III. 4. 40 f.
. . . therfor, I keep it
Lonely, apart; . . .
Sh. V. 3. 17 f.
. . . therefore, I keep it
Lovely[1], apart; . . .
15. G. III. 4. 130.
Strike all that look *on you* with marvel!
Sh. V. 3. 100.
Strike all, that look *upon* with marvel Come;

Da nicht sämtliche 15 Varianten, sondern nur ein kleiner Teil bei Warburton in Fussnoten vermerkt sind, so scheint mir eine Benutzung des Haumerschen Textes ausser Zweifel gestellt. Aber dass Garrick nicht einzig die Haumersche Ausgabe vorgelegen hat, ist auch leicht ersichtlich, denn es lassen sich 9 Fälle konstatieren, wo Garrick von Haumer abweicht und einzig Theobald resp. Warburton folgt.

1) Die Globe-Edition hat die Lesart Haumers acceptiert.

Digitized by Google

1. Rogero (siehe auch oben) findet sich nur bei Th. u. W. im Personenverzeichnis.
2. G. I. 3. 16 ff. (Sh. IV. 3. 24 ff.) Th. W.
   My father nam'd me *Autolicus, being* litter'd under Mercury; *who,* as I am, was likewise a snapper-up of unconsidered trifles:
   H. . . . *Autolicus, who being,* as I am, littered under Mercury, was likewise . . .
3. G. II. 1. (Sh. IV. 4.) die Bühnenanweisung:
   A *Prospect* of a Shepherd's house
   Th. W.: The *Prospect* of a Shepherd's Cotte
   H.: The old shepherd's house.
4. G. II. 1. 88 (Sh. IV. 4. 112) der Vers:
   Wou'd blow you thro' and thro' — now *my fairest* friend,
   Th. W.: Would blow you through and through. Now, *my fairest* friend
   H.: Would blow you through and through — now, *fairest* friend,
5. G. II. 1. 245 f. (Sh. IV. 4. 231 f.) Th. W.:
   Buy lads, or else your lasses cry
   Come. buy etc.
   H.: Buy lads, or else your lasses cry: *come buy.*
6. G. II. 1. 352. (Sh. IV. 4. 365.) Th. W.:
   if you *make care*
   H.: if you *make a care*
7. G. II. 1. 357 (Sh. IV. 4. 370.) Th. W.:
   O hear me breathe *my love*
   Before this ancient Sir;
   H.: O hear me breathe *my life*
   Before this ancient Sir;
8. G. II. 1. 425 f. (Sh. IV. 4. 431 f.) Th. W.:
   I'm sorry, that by hanging thee I can *but.*
   Shorten thy life one week: and thou, fresh piece
   H: I'm sorry . . . I can
   But shorten . . .

Digitized by Google

9. G. III. 4. 63 (Sh. V. 3. 41.) Th. W.:
(Leontes spricht zu der angeblichen Statue)
From *my* admiring daughter ta'en the spirits
Standing like stone with thee.
H.: From *thy* . . .

Hierzu kommen noch 16 Fälle, wo Garrick von Hanmer abweicht und augenscheinlich einer Lesart Theobalds resp. Warburtons folgt, die allerdings auch andere vor Theobald schon eingeführt hatten, deren Benutzung durch Garrick aber, wie oben gezeigt, wohl ausgeschlossen ist und die deshalb aus Theobald oder Warburton in seinen Text gekommen sein müssen [1]).

1. G. I. 3. 21 f. (Sh. IV. 3. 33 f.) [2])
. . . every *eleven* wether tods—every tod yields pound, and *odd* shilling;
H.: every *eleventh* wether tods—every tod yields a pound and *one* shilling
2. G. I. 3. 71 (Sh. IV. 3. 92)
trol-my-dames
H.: *troll-madams*
3. G. II. 1. 12 ff. (Sh. IV. 4. 12 ff)
. . . I shou'd blush
To see you so attired; *sworn*, I think,
To shew myself in glass. . . .
H.: . . . . . .
To see you so attired; *swoon* I think,
. . . . . .

1) Hanmer giebt zwar eine Menge Varianten Theobalds in der von mir benutzten Ausgabe (1770) und vielleicht auch in der ersten (1744), die mir leider nicht zur Verfügung stand, indessen keineswegs alle, so dass die Vermutung, Garrick habe einzig den Hanmerschen Text mit den Varianten Theobalds vor sich gehabt, hinfällig ist.

2) Die Lesart Garricks wird also von Th., W. und mindestens einer früheren Ausgabe als Th. geteilt in den folgenden 16 Fällen. Ich verzichte darauf, stets anzugeben, wer diese früheren Herausgeber sind, da ich es für überflüssig halte.

Digitized by Google

4. G. II. 1. 38 ff. (Sh. IV. 4. 38 ff.)
   One of these two *must be necessities*,
   Which then will speak, that thou must change this purpose
   Or I my life.
   H.: One of these two *necessities must be*
   . . . . . .
5. G. II. 1. 60 f. (Sh. IV. 4. 60 f.)
   . . . her face o'fire,
   With labour; and the *thing* she took to quench it
   H.: . . . and the *things* she . . .
6. G. II. 1. 69 f. (Sh. IV. 4. 69 f.)
   As your good flock shall prosper.
   Perdita. *Sirs, welcome,*
   H.: *Sirs you're welcome*
7. G. II. 1. 105 f. (Sh. IV. 4. 133 f.)
   Methinks, I play, as I have seen them do
   In *Whitsun* pastorals; . . .
   H.: . . . . . .
   In *whitsund'* pastorals.
8. G. II. 1. 123 f. (Sh. IV. 4. 151 f.)
   I think you have
   As little skill *to fear*, as I have purpose
   H.: . . . skill *in fear*, as . . .
9. G. II. 1. 193 f. (Sh. IV. 4. 175 f.)
   I think there is not half a kiss to chuse
   Who loves the other best.
   Th. W.: . . . . . .
   Who loves another best.
   H.: *Which* loves the other best.
10. G. II. 1. 223 f. (Sh. IV. 4. 209 f.)
    . . . he sings them over, as they were Gods *and* Godesses.
    H.: . . . . Gods *or* Godesses.

Digitized by Google

11. G. II. 1. 257 ff. (Sh. IV. 4. 246 ff.)
    Is there no milking time . . . to *whistle of* these secrets, . . .
    H.: . . . to *whistle off* these secrets, . . .
12. G. II. 1. 260 f. (Sh. IV. 4. 250)
    . . . *clamour* your tongues . . .
    H.: . . . *charm* your tongues . . .
13. G. III. 1. 92. (Sh. IV. 4. 774)
    This cannot *be but* a great courtier
    H.: This cannot *but be* a . . .
14. G. III. 3. 1. (Sh. V. 2. 122)
    Now, *had I not* the dash of my former life in me . . .
    H.: Now, *had not I* . . .
15. G. III. 4. 87. (Sh. V. 3. 59)
    . . . I'd not *have shewn* it.
    Th. W.: . . . *have shewed* it.
    H.: . . . *have show'd you* it.
16. G. III. 4. 125 f. (Sh. V. 3. 95 f.)
    . . . then all stand still:
    And those that think it an unlawful business
    H.: . . . . . .
    Or those that . . .

Man möchte also hieraus schliessen, dass Garrick die Theobaldsche resp. Warburtonsche Ausgabe seiner Bearbeitung zu Grunde gelegt und den Hanmerschen Text dazu verglichen hat. Schwieriger ist die Frage zu entscheiden, ob denn nun Theobald oder Warburton oder gar beide benutzt sind.

Es lassen sich 3 Fälle konstatieren, wo Warburton mit Hanmer zusammen geht, oder alle beide von Theobald abweichen und Garrick dieselbe Lesart wie Theobald zeigt.

1. G. II. 1. 224 f. (Sh. IV. 4. 210 f.) alle Ausgaben bis Th. incl.
   . . . you wou'd think a smock a she-angel, he so chants to the *sleeve-hand*, . . .
   H. W.: . . . *sleeve-band*, . . .

Digitized by Google

2. G. II. 1. 535 ff. (Sh. IV. 4. 441 ff.) Ausgb. F_4 — Th. incl
. . . we'll bar thee from succession
Not hold thee of our blood, no not our kin
Far than Deucalion off: (G. hat eigentlich our deucation off; darüber siehe unten)

H.: . . . . . .
Less than Deucalion off:

W.: . . . . . .
Far' than Deucalion off:

3. G. II. 1. 504. (Sh. V. 1. 214) alle Ausgaben bis Th. incl.
Your choice is not so rich in *worth* and beauty
W. H.: . . . in *birth* and . . .

Indessen die 3 Stellen beweisen nichts, denn H. wie W. führen in Fall 1. die Variante in einer Fussnote an. In Fall 2 kann Far für Far' leicht ein Druckfehler sein und in Fall 3 folgte H. erst einer Anregung Warburtons, wie Furness bemerkt, hat also wohl in der ersten Ausgabe, die Garrick allein vorgelegen haben kann, die gleiche Lesart wie Th. Auch ist die Variante in der zweiten Ausgabe von H. angeführt.

Die einzige unanfechtbare Übereinstimmung von Garrick und Theobald gegenüber Hanmer und Warburton ist die Sceneneinteilung. Während die beiden letzteren fast bei jedem Hinzutreten einer neuen Person einen Sceneneinschnitt machen, setzen die beiden Erstgenannten nur dann eine neue Scene an, wenn eine Verwandlung des Schauplatzes stattfindet. Immerhin kann diese Übereinstimmung eine zufällige sein.

Andererseits lässt sich nur ein Fall belegen, wo Garrick und W., und Th. und H. je die gleiche Lesart bieten.

G. III. 3. 1. (Sh. V. 2. 122.) W.:
Now had *I not* . . . . .
Th. H.: Now had *not I* . . ,

Indessen dieser einzig dastehende Fall vermag kaum etwas zu beweisen, zumal auch hier sehr leicht ein Zufall

Digitized by Google

obwalten kann. Willy Schramm[1]) kommt für Garricks Bearbeitung von „Romeo and Juliet“ zu dem Resultat, dass Warburtons Ausgabe diese zweite Vorlage gewesen sei. Zwar kann er nur einen Beleg zur Stützung seiner Behauptung bringen,

Rom. and Jul. III. 5. 182.

Th. H.: A gentleman youthful and nobly *train'd* . .

W. G.: A gentleman youthful and nobly *allied* . . .

doch ist hier die Möglichkeit eines Druckfehlers ausgeschlossen. Wenn nun Garrick für ein Stück die Ausgabe von Warburton benutzt hat, so liegt es nahe, zu glauben, dass er es auch für die anderen gethan. Ferner sprechen für Warburton noch die Thatsachen, dass 1) seine Ausgabe damals die neueste war, 2) er mit Garrick befreundet war.[2]) Sicheres lässt sich in diesem Punkte allerdings nicht feststellen. —

Ich möchte mich dem Glauben hingeben, dass vielleicht beide, Theobald und Warburton, herangezogen worden sind, denn es war ja Garricks Bestreben, einen möglichst reinen Shakespeare seinem Publikum zu bieten, und da ist es mir sehr wahrscheinlich, dass Garrick die drei wissenschaftlich besten und neuesten Ausgaben bei der Abfassung seines Textes benutzte. Dass der Bearbeiter die Sorgfalt auf die Herstellung seines Textes verwendete und zwei Ausgaben verglich, ist ja erwiesen, warum sollte er nicht noch eine dritte herangezogen haben? Die vielen Übereinstimmungen mit Theobald und Warburton gegenüber Hanmer könnten auch dafür sprechen, dass Garrick, wenn er nicht ganz besondere Gründe dazu hatte, Hanmer zu folgen, im allgemeinen der Lesart folgte, die zwei Herausgeber acceptiert hatten. Leider fehlt aber ein sicherer Anhalt, diese Vermutung zur Gewissheit zu erheben, und wir können nur zwei Shakespeareausgaben als erwiesene Quellen betrachten. —

1) Willy Schramm; Thomas Otway's „The History and Fall of Gaius Marius“ und Garricks „Romeo and Juliet“ in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's „Romeo and Juliet“ und den übrigen Quellen. Diss. Rostock. Greifswald 1898.

2) Vgl. Davies (s. oben) Capitel VI.

Digitized by Google

Ich will nun festzustellen versuchen, wann Garrick der einen Lesart, wann der andern folgt, und dann den Gründen nachzuspüren suchen, die wohl für ihn bestimmend gewesen sein mögen. Natürlich können vorläufig die ausgesprochenen Vermutungen nur auf eine gewisse Wahrscheinlichkeit Anspruch erheben, insofern sie das am nächsten Liegende sind, jedoch werden sie weiter unten, wo wir Garricks Art zu ändern genauer kennen lernen, ihre Bestätigung erlangen.

Betrachten wir zunächst die 15 Fälle, wo Garrick der Hanmerschen Lesart den Vorzug gegeben hat.

In Nro. 1 wählte Garrick die verständlichere Lesart, in Nro. 2. wollte Garrick einer sachlichen Unwahrscheinlichkeit aus dem Wege gehen, denn der Old Shepherd, der die Worte spricht, begründet seinen Wunsch: for there is nothing in the between, but getting wenches with child, wronging the ancietry, stealing, fighting . . . In Nro. 3 war die Hanmersche Lesart klarer, in Nro. 4 wählte Garrick die häufigere Konstruktion; in Nro. 5 wurde der modernere Ausdruck dem veralteten, unverständlicheren vorgezogen. In Nro. 6 suchte Garrick einem eventuellen Missverständnis aus dem Wege zu gehen, denn

be merry, gentle,

konnte heissen „sei fröhlich, lieb“ und auch „sei fröhlich, Liebe,“ während ein solcher Doppelsinn bei der Conjektur Hanmers

be merry, gentlest,

ausgeschlossen war.

In Nro. 7 zog Garrick das korrektere „I pray“ vor. Solchen geradezu kleinlich berührenden Änderungen begegnen wir noch häufig, auch da, wo nicht schon ein Herausgeber vor Garrick konjiziert hatte. In Nro. 8 wird der Satz zugleich für das Zeitalter Garricks grammatisch korrekter und sein Sinn verständlicher. In Nro. 9 wählte Garrick das Deutlichere. Bei der Lesart „outgleaned“ hat man vielmehr die Anschauung des Herauslesens als bei „atgleaned“.

Nro. 10. Ohne das „not“ ist der Satz sinnlos.

Digitized by Google

Nro. 11. Das Präteritum ist hier korrekter.

Nro. 12. Garrick gab dem deutlicheren, anschaulicheren „to draw“ den Vorzug vor dem unklareren farbloseren „to do“. Bei Nro. 13 waren metrische Rücksichten bestimmend. Garrick liebte einen regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung. Ohne das hinzugefügte Wort würde aber eine Senkung fehlen.

Nro. 14. „lonely“ passte in so fern besser, als Paulina, die die Worte spricht, nicht von sich selbst sagen wird, dass sie etwas „lovely“ that. (Auch die Globe-Edition hat die Hanmersche Konjektur acceptiert.)

Nro. 15. „On you“ war verständlicher. Bei der Lesart „that look upon“ hat man das Gefühl, als wenn hinter „upon“ etwas fehle. — Nach ganz ähnlichen Grundsätzen verfuhr Garrick auch, wenn er die Warburtonsche Lesart annahm und den Hanmerschen Text verwarf.

Über Nro. 1 der ersten 9 Fälle nämlich über den Namen „Rogero“ ist schon oben gesprochen.

Nro. 2. Der Sinn wird klarer und eindeutiger.

Nro. 3. Garrick liess mit Warburton die Scene wohl lieber im Freien spielen, weil die Fülle der in ihr auftretenden Personen, die Tänze etc. kaum in einer Schäferhütte Platz gefunden hätten. Dass die Angabe „The old Shepherds House“ bei H. von Garrick verstanden wurde als das Innere des Hauses, erhellt mir daraus, dass er III, 4 die Bühnenanweisung giebt „Paulina's House“, und hier ist es absolut ausgeschlossen, dass die Scene etwa nur einen Blick auf das Haus Paulina's gestattet.

Nro. 4. H. hatte den Fluss des Metrums dadurch wiederhergestellt, dass er ein Wort, nämlich „my“, elidierte. Das war Garrick zu gewaltsam, er wollte ja, wenn es irgend anging, keinen Tropfen missen. So acceptierte er die Lesart Warburtons und apostrophiert „through“, wodurch denn der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung wieder hergestellt ist.

Nro. 5. Die Warburtonsche Fassung war metrisch fliessender als das holprige Metrum Hs:

Digitized by Google

Come buy, of me, come, come buy come by,
Buy lads, or else your lasses cry: come by.

Denn wenn sich der vierhebige Vers mit dem Anapäst noch einmal wiederholte, war das Ungewöhnliche beseitigt:

Come buy of me come, come buy, come buy,
Buy lads, or else your lasses cry:
Come buy of me come, come buy, come buy.

Nro. 6. In dem Vers

„For a reply, at least, if you make care"

liegt es ganz klar auf der Hand, dass „a" vor care aus metrischen Rücksichten unterdrückt wurde.

Nro. 7. Mit „love" giebt der Satz einen besseren Sinn.

Nro. 8. Aus metrischen Rücksichten nahm Garrick die Lesart Ws an.

Nro. 9. „my" war korrekter, wenn auch unpoetischer. Garrick verstand es absolut nicht, dass Shakespeare hier durch das Wort „thy" den Affekt des Leontes andeuten wollte, in dem er die Statue wie eine Person anredet. Garrick geht in dieser thörichten, poesielosen Korrektheit sogar soweit, dass er zweimal, als von der Statue bei Shakespeare mit „her" gesprochen wird, selbständig dafür „it" einsetzt. Darüber noch unten Näheres. Nun die zweiten 16 Fälle, die wir oben von den ersten 9 unterschieden haben.

Nro. 1. Die hinzugefügten Worte Hanmers sind überflüssig und wohl deshalb von Garrick fortgelassen. Auch hinsichtlich dieses Punktes werden wir unten noch häufig zu konstatieren haben, dass selbst, wenn kein früherer Herausgeber Garrick in der Weglassung überflüssiger Worte vorangegangen war, der Bearbeiter selbständig strich.

Nro. 2. Garrick mag die häufigere Bezeichnung des Spiels gewählt haben.

Nro. 3. Die Warburtonsche Lesart war verständlicher.

Nro. 4. Hier ist wohl reiner Zufall für die Wahl entscheidend gewesen, wenn wir die Vermutung ganz ausser Acht lassen, dass Theobald mit benutzt ist, sonst wäre ja die

Digitized by Google

Möglichkeit, dass Garrick einfach der Lesart folgt, die zwei Herausgeber teilten.

Nro. 5 „thing", worunter hier „Getränk" zu verstehen ist, war passender als der Plural „things".

Nro. 6. Auch hier mag der Zufall in der Wahl der Lesart entscheidend gewesen sein. H. hatte die Änderung des Metrums wegen gemacht, doch so empfindlich Garrick gegen metrische Unregelmässigkeiten ist, wenn eine neue Rede beginnt, hat die Unregelmässigkeit im Metrum für ihn an sich nichts Störendes. Ja in seinen eigenen Versen erlaubt er sich in dieser Hinsicht sogar Freiheiten.

Nro. 7. Ws Lesart war korrekter, insofern als H. für seine Konjektur ein selbstgeschaffenes Wort brauchte.

Nro. 8. „skill to" war grammatisch korrekter.

Nro. 9. Der sachlich klarere „who" nahm Garrick von W., wie er das sachlich klarere „the other" von H. genommen hat.

Nro. 10. Die Lesart „gods and godesses" ist anschaulicher. Unwillkürlich stellt man sich die „inkles, cadisses, cambricks, lawns", die besungen worden sind, als Götter und Göttinen" vor, wodurch der komische Effekt sicher mehr erhöht wurde als durch das farblosere „or". Sehr leicht und das halte ich, nach Garricks Wesen und Charakter für viel wahrscheinlicher, hat Garrick, ohne weiter darüber nachzudenken, in diesem Falle irgend eine Lesart gewählt. Denn ein Mann der, wie wir oben gesehen, offenbar nicht begriff, warum Shakespeare den aufgeregten Leontes zu der Statue seiner toten Frau sprechen lassen kann: „from thy admiring daughter", wird auch hier den Unterschied in der Wirkung dieser kleinen unscheinbaren Wörter kaum herausgefühlt haben.

Nro. 11. „to whistle of" mag Garrick korrekter vorgekommen sein.

Nro. 12. Die Wsche Lesart giebt einen mindestens nicht weniger klaren Sinn als die Hs.

Nro. 13. Scheinbar ohne Grund wie in Nro. 4 dieser letzten Reihe von Fällen.

Digitized by Google

Nro. 14. Dieser Fall ist schon oben besprochen und für eine zufällige Übereinstimmung erklärt.

Nro. 15. Hier waren vielleicht Rücksichten auf das Metrum entscheidend.

Nro. 16. Ws Lesart giebt einen bessernden Sinn. — Viele der oben als zweifelhaft hingestellten Fälle erklären sich sehr leicht bei meiner Vermutung, dass, wenn Garrick zwei Lesarten gleichwertig schienen, er der folgte, die zwei Herausgeber teilten. Nur in Fall 14, der aber in der That ein Zufall sein kann, können wir das Gegenteil konstatieren. In den drei Fällen, wo Garrick mit Theobald zusammengeht, folgt er in

Nro. 1. der Thschen Lesart wohl, weil sie ihm ebenso verständlich gewesen sein mag als die andere und W. sie in seiner Fussnote besonders als „gewöhnliche Lesart" bezeichnet.

Nro. 2. bleibt zweifelhaft, liesse sich aber recht gut erklären, wenn meine obige Vermutung, dass drei Texte benutzt sind, wahr ist, denn W. zeigt fast dasselbe Wort „Far'", Th. „Far" (als Verkürzung von „Farther") und Garrick hätte dann wieder bei zwei gleichwertigen Lesarten die Majorität entscheiden lassen.

Nro. 3. Hier giebt W. wieder „worth" als „gewöhnliche Lesart" an und da diese gewöhnliche Lesart einen durchaus verständlichen Sinn hat, so sah Garrick keinen Grund, die Konjekturen Ws und Hs zu acceptieren. —

Aus dieser kurzen Untersuchung darüber, wann Garrick dieser, wann jener Vorlage folgte, lernen wir schon einige der Motive kennen, nach denen Garrick überhaupt seinen Text änderte: Klarheit der Konstruktion, grammatisch wie sachlich, und Leichtflüssigkeit des metrischen Gebildes. Ulrici macht in dem schon oben erwähnten Buche mit Recht darauf aufmerksam, dass man diese sogenannten Stilverbesserungen gewisser Shakespearebearbeiter, zu denen ich auch Garrick rechnen möchte, ihre Änderungen des Textes, zum grossen

Digitized by Google

Teil darauf zurückführen muss, dass diese Bearbeiter sich in dem guten Glauben befanden, die ursprüngliche Lesart sei vielfach durch Änderungen und Zusätze der Schauspieler, Nachlässigkeit, Flüchtigkeit und Unwissenheit betreffs metrischer Regeln von Seiten der Setzer verdorben, und dass sie so gewissermassen nur den richtigen Text herzustellen meinten, wenn sie den überlieferten korrigierten und polierten.

Ich komme jetzt zur eigentlichen Betrachtung des Stücks, seiner Handlung.

Inhalt des Stücks, die einzelnen Abweichungen von Shakespeare.

Act I.

Scene I.

The Court of Bohemia.

Camillo und ein Herr vom Hofe treten auf. Der Edelmann hat von der bevorstehenden Ankunft des Königs Leontes von Sizilien gehört und bittet nun Camillo um Auskunft darüber, was es mit diesem Besuche für eine Bewandnis habe. Garrick motiviert die Frage des Höflings dadurch, dass Camillo jenen als einen Neuling am Hofe bezeichnet, der die Verhältnisse daselbst noch nicht kenne. Nun folgt Camillos Bericht über Vorgänge der ersten drei Acte bei Shakespeare in allen Punkten, die für die weitere Handlung noch wesentlich sind. Diese Reise des Leontes nach Böhmen ist veranlasst durch seine Reue über das Geschehene, die ihn jetzt antreibt, die Verzeihung des Polixenes zu suchen. Sie ist eine Erfindung Garricks, der, wenn er die Handlung ausschliesslich in Böhmen spielen liess, damit eine grössere Einheit des Orts erreichen wollte. Durch diese Änderung aber waren zugleich zwei andere bedingt, nämlich erstens musste Paulina, die ja zum Schlusse das glückliche Wiederfinden des Leontes und der Hermione vermittelt, ebenfalls irgendwie mit Hermione nach Böhmen gekommen sein. Im Gefolge des Leontes konnte

Digitized by Google

Garrick sie, heimlich mit Hermione, nicht nach Böhmen gelangen lassen. Das wäre zu unwahrscheinlich gewesen, und so lässt denn Garrick den Camillo auch erzählen, dass Paulina nach der Katastrophe der Hermione nach Böhmen geflohen sei — von Hermiones Flucht kann er natürlich nichts erzählen, da sie ja für tot galt — weil sie sich wegen ihrer energischen Opposition Leontes gegenüber nicht mehr sicher gefühlt habe. Von ihr habe man dann in Böhmen den Verlauf der Tragödie in Sizilien gehört, jener Tragödie, die Camillo selbst ja nur bis zu seiner Flucht mit Polixenes miterlebt hatte. Man sieht, Garrick lässt eine genaue Motivierung nicht ausser Acht. Er knüpft die zerschnittenen Fäden der ursprünglichen Handlung geschickt wieder zu einem neuen Geflecht zusammen.

Zweitens war durch die Vereinheitlichung des Ortes der Handlung die spätere Flucht Florizels und Perditas nach Sizilien, deren dortiges Erscheinen vor Leontes und der fernere Verlauf der Dinge in Sizilien unmöglich geworden; auch hier musste Garrick also ändern. Doch davon kann erst später des Näheren die Rede sein. Eine dritte, kleinere Änderung, welche allerdings zu der Vereinheitlichung des Schauplatzes in keiner Beziehung steht, ist die, dass bei Garrick Perdita auf des Leontes Befehl gerade in Böhmen ausgesetzt wird, weil der König ja Polixenes für den Vater des Kindes hielt. Bei Shakespeare bestimmt ein Traum den Antigonus dazu. Garrick kam zu dieser Änderung, weil er den Antigonus, der, als bei Garrick die Handlung einsetzt, schon 16 Jahre tot ist, nicht mehr auftreten lassen konnte und das Publikum doch irgendwie erfahren musste, dass des Leontes Tochter sich in Böhmen befindet. Auf den ersten Blick scheint diese Änderung recht glücklich, wird doch der merkwürdige, so gesucht erscheinende Traum des Antigonus dadurch beseitigt, aber andererseits ist es doch sonderbar, dass wir von gar keinen Nachforschungen des Polixenes nach dem Verbleib des Kindes hören, von dessen Aussetzung an Böhmens Küste er durch Paulina erfahren hatte und um das er sich doch sicher gekümmert haben würde. Und sollen wir stillschweigend

Digitized by Google

annehmen, dass diese Nachforschungen stattgefunden haben aber erfolglos geblieben sind, so ist auch das wieder unwahrscheinlich, denn Paulina brachte nach Garrick die Nachricht von der Aussetzung in Böhmen sehr bald an den Hof des Polixenes.

Cam.: Scarcely settled in Bohemia here, we are alarmed with the arrival of Paulina . . .,

so dass die Spuren Perditas noch leicht aufzufinden gewesen wären.

Es ist hier also eine Lücke in dem sonst so durchdachten Gefüge der Garrickschen Handlung. — Nachdem wir nun alles von der Vorgeschichte erfahren haben, was für die weitere Handlung des Stücks notwendig ist, mit Ausnahme der Auffindung Perditas, beginnt die eigentliche Handlung mit dem Auftreten des Polixenes und der Paulina[1]). Die letztere befindet sich in einiger Unruhe, denn mit der erwarteten Ankunft des Leontes ist auch das Leid der früheren Zeit ihr wieder lebendig vor die Seele getreten. Der König tröstet sie, und Camillo[2]) spricht die Ansicht aus, dass, wenn Leontes dem augenblicklich wütenden Sturme entgehe, er ein erklärter Liebling der Götter sein und seine Reue vor dem Himmel Gnade gefunden haben müsse. Der König bricht indessen kurz dieses Gespräch ab und fragt Camillo nach seinem Sohne Florizel. Hier hört die selbständige Darstellung Garricks — sie ist wie das Folgende in Prosa gerschrieben — für jetzt auf. Er knüpft nun an den Shakespearetext an und zwar so, wie wir gleich sehen, dass jedes Wort, das irgendwie noch herübergenommen werden konnte, auch verwertet wurde, um ja keinen Tropfen

1) Wir müssen annehmen, dass nach Camillos Worten „we must break off — the king and good Paulina“ der Hofherr abgeht, obgleich es nicht besonders vermerkt ist, denn im Folgenden spricht er gar nicht mehr, und als später Polixenes und Camillo abgehen, heisst es:

„(Exit Polixenes and Camillo) Paulina (sola) . . .“

2) Freiherr von Vincke in Shakespeare-Jahrbuch VII. p. 369 in seiner kurzen Inhaltsangabe des Garrickschen Stücks, sagt irrtümlich, Paulina sei diese Äusserung in den Mund gelegt.

Digitized by Google

des Shakespeareschen Weins zu verlieren. Bei Sh. IV. 2. hat Camillo den König um seine Entlassung nach der alten Heimat Sizilien gebeten, Leontes grolle ihm nicht mehr, habe sogar nach ihm gesandt, und er selbst sei alt und möchte gern in seiner Heimat sterben. Hierauf antwortet ihm der König abschlägig und bricht die Unterhaltung über den Gegenstand mit den Worten ab (Sh. IV. 2. 22 ff.):

> „Of that fatal country, Sicilia, prithee, speak no more; whose very naming punishes me with the remembrance of that penitent, *as thou callest him*, and reconciled king, my brother; whose loss of his most precious queen and *children* are even now to be afresh lamented. Say to me, when sawest thou *the Prince* Florizel, my son? *Kings* are no less unhappy, their issue not being gracious, than they are in losing them, when they have approved their virtues."

Diese Worte modelt Garrick für seinen Text so um:

> „Of that fatal country Sicily, and of its penitent *(as we must think him)* and reconcil'd king, my brother, (whose loss of his most precious queen and *child* are even now afresh lamented) I prithee, speak no more: — say to me, when saw'st thou *prince* Florizel, my son? *Fathers* are no less unhappy, their issue not being gracious, than they are in losing 'em, when they have approv'd their virtues."

Garrick benutzt also den ersten Teil der Rede, obgleich er ihm eine ganz andere Beziehung giebt. Bei Shakespeare wird durch des Polixenes Worte Camillos Entlassungsgesuch abgelehnt, bei Garrick sprach Camillo von Leontes und dessen bevorstehender Ankunft. Im ersten Falle hat Polixenes allen Grund, so kurzweg zu Camillo zu sagen „of that fatal country Sicily . . . speak no more" denn gemeint ist eigentlich „of thy depart to Sicily . . . speak no more"). Bei Garrick wirken aber diese möglichst wörtlich herübergenommenen Sätze befremdend. Ja, das brüske Abbrechen des Themas erweckt den Anschein, als ob Polixenes die bevorstehende

Digitized by Google

Ankunft des Leontes und dessen ungewisses Schicksal auf dem bewegten Meere ziemlich gleichgültig sei, was weder faktisch der Fall ist, noch sein soll. Hier also ein Beispiel, von dessen Art wir noch verschiedene antreffen werden, wo Garrick, nur um recht viele Worte Shakespeares in seinen Text herübernehmen zu können, den sachlichen Zusammenhang ziemlich unberücksichtigt lässt. Wir sehen schon hier, wie äusserlich Garrick seinen im Prolog ausgesprochenen Grundsatz „to lose no drop" aufgefasst hat. Die ersten beiden kursiv gedruckten Abweichungen, waren durch die veränderte Handlung bedingt (Mamillius wird ja von Garrick völlig ignoriert.)

Dann hat Garrick den Artikel bei „prince Florizel" fortgelassen. Das könnte an sich ja eine blosse Flüchtigkeit sein, aber wir begegnen solchen Weglassungen von überflüssigen Worten so oft im Verlauf des Stücks, dass wir auch diese als beabsichtigt auffassen können.

Endlich, hat Garrick „fathers" statt „kings" gesetzt. Das ist recht charakteristisch. Garrick sagt sich hier: warum sollen denn nur die Könige unglücklich sein, die nicht tugendhafte Söhne haben? Solche kleinen Verstösse gegen die Logik werden regelmässig von Garrick korrigiert. Camillos Antwort und das Weitere ist bei Garrick ziemlich wörtlich wie bei Shakespeare.

G. I. 1. 106 ff.:

. . . shepherd — A man, they say, that from very nothing, is grown rich beyond the imagination of his neighbours.

Sh. IV. 2. 43 ff.: . . . shepherd; a man . . .

. . nothing, and beyond the imagination of his neighbours, is grown into an unspeakable estate.

Dieser Fall ist typisch dafür, wie Garrick die Satzperiode vereinfachte, um seinem Publikum ja recht klar und verständlich zu sein. — In „Winters Tale", wo sich nur zwei Personen auf der Bühne befinden, ergreift nach den obigen Worten abermals Camillo das Wort, bei Garrick spricht

Digitized by Google

Paulina, wohl der Abwechslung halber, um die sonst so geschwätzige Alte nicht ganz teilnahmslos der Unterhaltung zuhören zu lassen.

G. I. 1. 109.

Paul. I have heard *too* of such a man, . . .

Sh. IV. 2. 27.

Cam. I have heard, *sir*, of such a man, . . .

‚sir' war Garrick vielleicht zu farblos. Bei seiner Lesart lässt sich auf ‚too' ein starker Accent legen und dadurch die Wirkung der Worte verstärken. Auch für dieses Streben, durch stärkere Accente die Sprache lebendiger zu machen, lassen sich später noch weitere Belege feststellen.

G. I. 1. 112 ff.

That's likewise part of my intelligence; *and*, I fear, the *angel*, that plucks our son thither.

Sh. IV. 2. 52. . . . *but* I fear the *angle* that . . .

Dieses ‚and' erklärt sich leicht, weil ‚but' hier keinen rechten Sinn giebt. Übrigens haben es auch Theobald und Hanmer. ‚angel' möchte ich mit Furness für einen Druckfehler halten. Das Bild ‚the angle that plucks' ist ein zu deutliches und passendes, als dass Garrick hier eine Änderung gemacht haben würde. Die Einschiebung ‚Camillo'

G. I. 1. 113.

Thou, *Camillo*, shalt accompany us . . .

musste Garrick machen, weil bei ihm drei Personen auf der Bühne waren, und sonst die Anrede unklar gewesen wäre.

G. I. 1. 114. . . . where we will [not appearing what we are] have some *questions* with the shepherd.

Sh. I. 1. 55. . . . have some *question* with . . .

Da Polixenes, der die Worte spricht, wahrscheinlich nicht ‚some question' sondern vielmehr ‚some questions' an den Schäfer richten wird, so musste Garrick natürlich korrekterweise den Plural setzen, geradeso wie er G. II. 1. 61 den Singular ‚thing' für den weniger passenden Plural ‚things' setzt, nur mit dem Unterschiede, dass ihm im letzteren Falle schon eine (vielleicht auch zwei) Vorlage in dieser Änderung

Digitized by Google

vorangegangen war. Nach den Worten Sh. IV. 2. 61 f. ‚we must disguise ourselves' schliesst bei Shakespeare die Scene.

Bei Garrick war noch Paulina auf der Bühne. Sie musste doch auch irgendwie an dem Verhandelten Teil nehmen. Sie rät also dem Könige, sich durch ihren Haushofmeister Dion[1]) die nötigen Verkleidungen beschaffen zu lassen, um von der Dienerschaft nicht entdeckt zu werden. Polixenes nimmt den Vorschlag an und erklärt, nur wenige Begleiter zu seiner Exkursion wählen zu wollen, die in einiger Entfernung von der schäferlichen Behausung warten sollten. Nun erst geht er mit Camillo ab. Paulina bleibt allein zurück und schliesst mit einem kurzen, von Garrick selbständig verfassten Monolog (in Versen) die erste Scene. Wir wissen, Garrick hatte Paulina im Gespräche mit Polixenes eingeführt; sie ist in heftigem Affekte, veranlasst durch die bevorstehende Ankunft des Leontes. Die Erinnerung an die traurigen Ereignisse, die auch sie schliesslich Sizilien zu verlassen gezwungen hatten, war in ihr besonders lebhaft geworden. Dazu hatte die Besorgnis um das augenblicklich in Gefahr schwebende Leben des Leontes ihr Thränen ausgepresst. Die andere Wendung, die der König dem Gespräche gab, hatte ihr dann nicht mehr gestattet, das, was ihr den Busen bewegte, weiter auszusprechen. Jetzt aber, wo sie allein war, musste naturgemäss der Affekt, der in ihr arbeitete, Worte finden. Wir erfahren andeutungsweise auch bald, warum die Bewegung, in der sie sich befindet, gar so gross ist:

‚Paulina, *for her royal mistress' sake*
Shall give thee welcome to this injur'd coast:
Such as the riches of two mighty kingdoms,
Bohemia join'd with fruitful Sicily,
Wou'd not avail to buy —'

1) Dion ist bei Shakespeare der Name eines Höflings, der ein Seitenstück zu Cleomenes bildet, und von Garrick fortgelassen ist. Auch der Haushofmeister (steward) der Paulina wird bei Shakespeare einmal genannt V. 1. 28 und tritt auch gleich darauf auf. Er ist identisch mit dem Third Gentleman.

Digitized by Google

Dann bricht sie den Gedanken ab. Zu ergänzen ist etwa the life of Queen Hermione, who lives in retirement without the knowledge of any one exept Paulina. Die zwei Schlusszeilen lauten dann:

‚Leontes, welcome,
Let thy stout vessel but the beating stand
Of this chaf'd sea, and thou art whole on land'.

Auf diesem ‚whole' liegt der Hauptaccent des Verses. Es ist damit gemeint, eine glückliche Landung werde für Leontes nicht nur die Rettung aus dem Sturme auf dem Meere bedeuten, sondern vielmehr werde er auch Hermione, die totgeglaubte Gattin, wiederfinden und also gleichzeitig in den ruhigen Hafen, stillen, ehelichen Glücks einlaufen, den er lange 16 Jahre hatte meiden müssen. Ich möchte Garrick nicht tadeln, dass er dem plötzlichen Auftauchen Hermiones zum Schluss des Stücks durch diesen Monolog Paulinas etwas von seiner Plötzlichkeit nimmt und den Zuschauer vorbereitet, damit ihn nicht das Unerwartete, Allzuunerwartete befremdet. Shakespeare hatte eine solche Vorbereitung nicht nötig; bei ihm hat das Stück mit seinem wintermärchenhaften Charakter viele Zufälligkeiten und Wundersamkeiten, die man eben dieses Charakters wegen mit in den Kauf nimmt. Aber Garrick war sich wohl bewusst, dass, als er den Titel änderte, er damit gleichzeitig den Stoff teilweise umgestalten musste, und wenn er auch die Zeit der Handlung unbestimmt liess, so suchte er doch im Einzelnen überall zu motivieren, Unwahrscheinlichkeiten zu entfernen und die Handlung so dem Boden realer Wirklichkeit mehr zu nähern. Dazu dünkte sich das 18. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte doch viel zu aufgeklärt, als dass es sich Märchen hätte vorerzählen lassen.

Scene II.

Sie spielt in einer Landschaft am Meer. Garrick sucht hier unterzubringen, was er von der dritten Scene des dritten Aktes bei Shakespeare noch irgend wie verwerten konnte. Ganz geschickt verbindet er die von ihm erfundene Ankunft

Digitized by Google

des Leontes in Böhmen mit der Scene zwischen den beiden Schäfern. Shakespeare lässt Perdita, Garrick Leontes und Cleomines bei den Schäfern Aufnahme finden. Die Scene beginnt mit dem Auftreten des alten Schäfers und schliesst sich vorerst ganz an den Shakespeareschen Text III. 3. 59 ff. an.

G. I. 2. 1 ff.

Old Shep.: I would there were no age between *thirteen and three and twenty* . . . for there is nothing in the between, but getting wenches with child, wronging the anciety, stealing, fighting . . .

Sh. III. 3. 59 ff.

. . . between *ten* (Globe Edition: sixteen) *and three and twenty* . . .

Über diese Lesart ‚thirteen and three and twenty' habe ich oben schon gesprochen. Sie stammt aus Hanmer. Es kann nicht fraglich sein, ob ‚thirteen and three' zusammen gehören oder ‚three and twenty', wie wir gleich sehen werden.

G. I. 2. 5 f.

. . . would any but these boil'd brains of *two and twenty* hunt this weather!

Sh. III. 3. 64 f. . . . boiled brains of *nineteen and two-and-twenty* hunt . . .

Die Worte beziehen sich zweifellos auf den Clown; nun kann aber der Clown doch nur 19 oder 22 Jahre alt sein, kalkulierte der kluge Garrick, also liess er eine der beiden Zahlenangaben fort. Daraus, dass er nun 22 wählte, möchte ich schliessen, dass die obige Angabe, die ebenfalls auf den Clown Bezug nimmt, ‚thirteen and three and twenty' so aufzufassen ist, dass ‚three and twenty' zusammengehören. — Die nun folgende Auffindung Perditas musste Garrick selbstverständlich fortlassen.

Als der Clown auftritt, spricht dieser naturgemäss hier nur von einem Gesicht, das er gehabt hat, dem auf der See, das auf dem Lande bezieht sich ja bei Shakespeare auf Antigonus, welcher lange tot ist. Der Sturm, von dem wir

Digitized by Google

hören, ist bei Garrick der, welcher Leontes und Cleomines an das Ufer wirft, während die übrige Mannschaft ertrinkt, bei Shakespeare der, in dem die Begleitung des Antigonus ihren Tod findet. Als der Clown bei Shakespeare seine Schilderung beendet hat, geht die Handlung weiter, indem der Old Shepherd seinem Sohne das gefundene Kind zeigt. Auch Garrick musste jetzt die Handlung fortschreiten lassen. Der Clown sieht zwei Männer die Felsen emporklimmen, er will gehen, ihnen zu helfen, doch sie kommen ihm schon entgegen. Es sind Leontes und Cleomines. Der weitere Verlauf der Scene ist dem Inhalt wie den Worten nach von Garrick ganz frei erfunden. Der König und sein Begleiter sind die einzigen den Schiffbruch Überlebenden. Leontes fragt sich klagend, warum denn so viele unschuldige Seelen hätten ertrinken müssen und er, der Schuldbeladene, ihren Tod überleben? Hier sehen wir also bei Garrick den Leontes zum ersten Male und zwar gleich den reuigen Leontes, aber natürlich kann in diesem Stücke seine Reue uns nicht entfernt so erschüttern, wie es bei Shakespeare der Fall ist, da wir den Reuigen hier nur aus Camillos Erzählung als Tyrann kennen gelernt, bei Shakespeare aber seine Tyrannei Schritt auf Schritt miterlebt haben. In ‚Florizel and Perdita' fehlt die überaus dramatische Kontrastwirkung, wo Leontes mit einem Schlage von der ganzen Höhe seines Dünkels herabgeschleudert wird in den Abgrund der Verzweiflung und Apathie. Nachdem wir in ‚The Winter's Tale' seine Grausamkeit gegen die Gemahlin zur Tyrannei sich steigern sahen, in der er das unschuldige Kind auszusetzen befiehlt und schliesslich selbst zum Frevel gegen die Gottheit sich hinreissen lässt, als er den Orakelspruch für Betrügerei erklärt, da wird er durch den Tod seines Knaben, der die Verwirklichung der delphischen Prophezeihung bedeutet, plötzlich zur Reue über das Geschehene gezwungen, zu einer Reue, die uns eben, weil wir den Bereuenden auch anders kennen gelernt haben, nicht so larmoyant und schwächlich vorkommt wie bei Garrick. Welche Kontrastwirkung ging da verloren,

Digitized by Google

welche lohnende Aufgabe für einen Schauspieler wie Garrick! Wie abgeblasst erscheint uns dagegen das Bild des Bereuenden in der Bearbeitung! Freilich, das lag nun einmal an der Kürzung des Stücks, und Garrick hat seinerseits gethan, was er konnte, um den reuigen Leontes jetzt noch möglichst wirksam zu machen. Die Todesgefahr, der der König soeben entronnen ist, motiviert gut den Affekt, in dem wir ihn jetzt sehen, und die schauspielerische Meisterschaft Garricks, der die Rolle des Leontes spielte, wird ihr Übriges gethan haben, auch in der neuen Situation die Figur wirksam erscheinen zu lassen. —

Fein empfunden ist die Bemerkung, die Garrick den Leontes machen lässt:

G. I. 2. 44ff. . . . walk I on land, firm land
Or ride I yet upon the billows backs?
Methinks I feel the motion.

Eine neue Gelegenheit, die Bewegung seines Innern in Worte zu kleiden, giebt Leontes die Antwort des Old Shepherd auf die Frage, wo man sich befinde.

G. I. 2. 66ff.
Leontes: Say'st thou Bohemia? ye Gods, Bohemia!
In ev'ry act your judgment are sent forth
Against Leontes! — Here to be wrecked and saved!

Schliesslich nehmen Leontes und sein Begleiter das Anerbieten der Schäfer an, in deren Hütte sich von den überstandenen Aufregungen auf dem Meere zu erholen.

Am Schluss der Scene benutzt Garrick noch den Gedanken und z. T. die Worte Shakespeares, die Überreste der toten Mannschaft (bei Shakespeare sind es die des Antigonus) begraben zu lassen:

G. I. 2. 105ff. Clown: And now the storm 's blown over, father; we'll send down Nicholas[1]) and his

1) Nicholas, der bei Shakespeare nirgends erwähnt wird, kommt bei Garrick später (II. 1.) sogar auf die Bühne und singt 304 ff. zusammen mit Dorcas und Mopsa ein Lied.

Digitized by Google

fellow to pick up the dead bodies, if any may be thrown ashore, and bury them.

Old Shep. 'Tis a good deed boy — . . .

Diese Stelle entspricht annähernd Sh. III. 3. 133 ff.

Scene III.

Es entspricht derselben Sh. IV. 3.

Als Ort der Handlung giebt Garrick an: Another Part of the Country. Autolicus[1]) tritt singend auf, jedoch hat Garrick die fünf Verse des Originals auf drei beschränkt. Der dritte und fünfte Vers sind fortgeblieben. Der Grund der Fortlassung wird wohl darin zu suchen sein, dass ein fünfstrophiges Lied zu ermüdend gewirkt hätte und deshalb zwei Strophen einbüssen musste. Schon Shakespeare empfand, dass die fünf Strophen, hintereinander gehört, ermüdeten und liess deshalb nach der dritten den Autolicus ein Paar Worte in Prosa sprechen, auf die ich noch zurückkomme.

Warum aber gerade Strophe 3 und 5 von Garrick weggelassen wurden, ist schwer zu sagen. Möglich, dass in Vers 3 die Worte

„. . . the thrush and the jay,
Are summer songs for me and my aunts,
While we lie tumbling in the hay.'

ihm anstössig erschienen. Es ist mir aber recht unwahrscheinlich. Garrick elidiert ja die gröbsten Derbheiten, die Frivolitäten, doch ging seine Prüderie kaum so weit, hier etwas Austössiges zu finden. Es lassen sich Beispiele beibringen, wo er viel stärkere Derbheiten beibehielt. Ich werde stets darauf aufmerksam zu machen haben, wann Garrick ähnliche Stellen ausschied, wann er sie beibehielt. Hier, wo die eingelegte Prosa das Lied in zwei Teile spaltet, hat er wohl allemal die letzte Strophe jedes Teils fortgelassen, ohne den Inhalt dabei zu berücksichtigen. Die eingeschobenen Worte in Prosa lauten

1) Die korrekte Schreibung ‚Autolycus' ist erst von Johnson und Steevens in deren Ausgabe von Shakespeares Werken 1778 eingeführt.

Digitized by Google

G. I. 2. 9.

I *once* serv'd prince Florizel . . .

Sh. IV. 3. 13.

I *have* served Prince Florizel . . .

Dieses ‚once' soll wohl betonen, dass es schon recht lange her sei, als Autolicus in Florizels Diensten stand, denn vom prinzlichen Diener bis zum berufsmässigen Dieb und Gauner ist doch ein grosser Schritt. Vieles muss dazwischen liegen, was eben durch dieses ‚once' angedeutet werden soll. Als der Clown später aufgetreten ist, erzählt Autolicus diesem seine Lebensgeschichte, freilich ohne ihm zu sagen, dass es die seinige ist:

G. I. 3. 71. (Sh. IV. 3. 92.)

I knew him once a servant of the prince . . .

dann weiter unten

G. I. 3. 77ff. (Sh. IV. 3. 100 ff.)

‚I know this man well, he hath been since an ape-bearer, then, a process-server, a bailiff; then he compact a motion of the prodigal son, and married a tinker's wife within a mile where my land and living lies; and having flown over many knavish professions, he settled only in rogue; some call him Autolicus.'

Kein Zweifel also, dass Garrick hier vermeiden wollte, dass das Publikum die Worte

‚I have served' missverstand, etwa so, dass Autolicus e b e n aus des Prinzen Dienst entlassen sei, welche Deutung dadurch besonders nahe lag, dass Autolicus gleich darauf sagt:

‚but *now* I am out of service.'

Die Scene verläuft dann ganz wie bei Shakespeare, überhaupt gehört sie zu den wenigen, die Garrick fast unangetastet herübernahm.

G. I. 3. 18.

. . . with *dice* and drab I purchased this caparision . . .

Sh. IV. 3. 27. . . . with *die* and drab . . .

Digitized by Google

Hier tritt wieder das Streben nach möglichster Korrektheit zu Tage, das uns so pedantisch vorkommt.

G. I. 3. 19.

. . . and my revenue is the *sily* cheat . . .

Sh. IV. 3. 28.

. . . and my revenue is the *silly* cheat . . .

Hanmer hat . . . is the *sly* cheat . . .

Möglicherweise wollte Garrick Hanmer folgen und ‚sily' ist ein Druckfehler für ‚sly'. ‚sly cheat' ist allerdings klarer. Aber man kann auch ‚sily' als Druckfehler für ‚silly' auffassen, denn ‚silly cheat' „harmloser Betrug" für kleiner Taschendiebstahl im Gegensatze zum gefährlichen Strassenraub, bei dem man riskiert, Schläge zu bekommen, und den Autolicus deshalb, wie er unten sagt, meidet, ist schliesslich auch verständlich. Merkwürdigerweise lässt nun Garrick den das ‚silly' erst recht verdeutlichenden folgenden Satz fort:

Sh. IV. 3. 28 ff.

Gallows and knock are too powerful on the highway: beating and hanging are terrors to me.

Wenn ihm der Satz überflüssig schien, ist wohl sicher ‚sily' als Fehler für ‚sly' aufzufassen, denn dann brauchte Garrick einen ganz klaren Ausdruck, und das ist ‚sly cheat' in höherem Grade als ‚silly cheat'.

Nun tritt der Clown auf.

G. I. 3. 26.

Three *pounds* of sugar, five *pounds* of currants . . .

Sh. IV. 3. 40.

Three *pound* of sugar, five *pound* of currants . . .

Ein neues Beispiel für das Streben des Bearbeiters nach peinlich genauer Korrektheit.

Nach den Worten G. I. 3. 29 (Sh. IV. 3. 43).

‚She had made me four and twenty nosegays for the shearers' hat Garrick die Worte fortgelassen: ‚three-man-song-men all, and very good ones; but they are most of them means and bases; but one

Digitized by Google

puritan amongst them, and he sings psalms to horn-pipes'.

Dieser Witz über die Puritaner erschien Garrick unangebracht, zumal in der merkwürdigen Form, wo ‚one puritan' mit ‚most of them means and bases' zusammengestellt ist. Hier möchte ich einen Fall sehen, wo Garrick einen eingeschobenen Witz eines Schauspielers vermutete, der sich aus seinem Manuskript dann in den Druck einschlich, und den fortzulassen sich Garrick für befugt hielt. Ein ähnlicher Fall liegt Sh. V. 2. 90 f. vor. — Sonst hat diese Scene keine Fortlassungen erfahren, was sich ja leicht begreift. Eine solche Prachtfigur wie Autolicus musste dem Publikum ausserordentlich gefallen; man kann sogar vermuten, dass sie am meisten die Leute ins Theater zog, da hütete sich Garrick natürlich irgendwie, wo es ihm nicht unbedingt geboten schien wie oben, zusammenzustreichen, ja später werden wir sogar sehen, wie er eine Autolicusscene (III. 2.) noch weiter ausbaut, um die komischen Effekte zu vermehren.

G. I. 3. 39f.

. . . thou hast need of more rags to lay on thee, rather than *to have* these off.

Sh. 3. 57 f.

. . . . rather than *have* these off.

Hier fühlte sich Garrick wieder einmal veranlasst, den Stil seiner Vorlage zu verbessern.

G. I. 3. 105.

And merrily *bent* stile — a —

ist wohl nur ein Druckfehler für

Sh. IV. 3. 133.

And merrily *hent* the stile — a.

Act II.

Im Texte ist „Scene I" angegeben, der Akt enthält aber nur diese eine Scene.

A Prospect of a Shepherd's Cottage.

Digitized by Google

Es ist im Wesentlichen Sh. IV. 4. freilich namentlich gegen den Schluss mit grossen Abweichungen.

G. II. 1. 1 f.

These your unusual weeds to each part of you
Do *go* a life; no shepherdess but Flora.

Sh. IV. 4. 1 f. . . .

Do *give* a life . . .

Dieses ‚go' müssen wir wohl als einen Schreibfehler Garricks auffassen, der sich später in den Druck eingeschlichen hat. Nie hätte Garrick absichtlich für ein verständliches Shakespearesches Wort ein eigenes weniger verständliches gesetzt.

G. II. 1. 27 f.

. . . Jupiter
become a bull and bellow'd . . .

ist sicher ein Druckfehler für

Sh. IV. 4. 27 f.

. . . Jupiter
became a bull and bellowed . . .,

denn bellow ist ebenfalls in der Präteritalform gebraucht. —

Man kann sich vielleicht wundern, dass Garrick, der doch eine schnell dahinfliessende Handlung liebte, diese lyrische Scene zwischen Florizel und Perdita fast ganz ohne Änderungen herübernahm. Aber wir müssen bedenken, dass er ja seine Bearbeitung ‚Florizel and Perdita' genannt hatte, wodurch die beiden Figuren zum Mittelpunkt des ganzen Stücks geworden sind und daher auch eine ausführliche Behandlung beanspruchen dürfen. Lernen wir doch eigentlich nur in dieser Scene die beiden recht kennen, denn später drängen sich andere Figuren vor, so dass wir sie fast aus den Augen zu verlieren fürchten. In unserem Falle konnte Garrick, um seinen Zweck zu erreichen, einfach den Shakespearetext herübernehmen. Wir werden später sehen, wie er in der letzten Scene gewaltsam Einlagen macht, nur in der Absicht, Florizel und Perdita nicht durch die anderen Figuren allzusehr in den Hintergrund drängen zu lassen. — Auch als

Digitized by Google

der Old Shepherd, Clown, die Schäfer und Schäferinnen, dazu Polixenes und Camillo verkleidet, auftreten, ändert vorläufig Garrick ebenfalls nur wenig.

G. II. 1. 73 ff.

Give me *these* flowers there, Dorcas; reverend sirs,
For you there 's rosemary, and rue; *these* keep.

G. II. 1. 82. . . . *these* are flowers

Sh. IV. 4. 73 f.

Give me *those* flowers . . .

Möglicherweise ist ‚these' bei Garrick nur ein Druckfehler. Vielleicht aber setzte Garrick absichtlich, der Einheitlichkeit wegen dieses ‚these', denn weiter unten wird das Wort noch zweimal in Verbindung oder Beziehung zu „Blumen" gesetzt. Dazu ist zu vergleichen

G. III. 1. 80.

. . . and one that will either *push* on or *push* back thy business there.

Sh. IV. 4. 761.

. . . either *push* on or *pluck* back . . .

Den artigen Wortwechsel des Polixenes und der Perdita über den Wert der Kunst, die die Natur zu veredlen strebt, — es ist von Blumen die Rede — hat Garrick ausgelassen. Wir erraten leicht den Grund. Garrick fürchtete das Publikum zu ermüden, wenn er die Handlung durch solche Salongespräche verzögerte. Freilich ging ihm dadurch mit die Gelegenheit verloren, Perdita in den Vordergrund treten zu lassen, indessen, nachdem sich erst ein Weilchen die Handlung entwickelt hat, holt er diesen Verlust bald nach und zwar durch ein Lied Perditas, das er in den Text eingelegt hat, und das ganz in dem Tone gehalten ist wie die ausgelassene Passage.

G. II. 1. 80.

Hot lavender, *mint*, savoury, marjoram

Sh. IV. 4. 104.

Hot lavender, *mints*, savory, marjoram

Bei Shakespeare sind also die Pflanzennamen dreimal in der Singularform und einmal in der Pluralform gesetzt.

Digitized by Google

In seinem bekannten Streben nach Korrektheit korrigiert Garrick hier natürlich und zwar so, dass er auch den vierten Pflanzennamen auf die Singularform bringt.

G. II. 1. 82 ff. haben wir ein Beispiel dafür, dass Garrick einen unreinen Vers Shakespeares leichtflüssig macht, indem er ein Wort elidiert:

. . . there are flowers
Of middle summer; and I think *are* given
To men of middle age.

Sh. IV. 4. 106 ff. . . .
Of middle summer, and I think *they are* given
. . . . . .

Es ist seltsam dabei, dass Garrick nicht einfach ‚they are' stehen liess oder graphisch ‚they're' ausdrückte, wie der Vers auch zur Shakespeareschen Zeit schon gelesen worden ist. Deshalb halte ich es nicht für ausgeschlossen, dass Garrick möglicherweise hier eine Änderung garnicht beabsichtigt hat, sondern das Fehlen von ‚they' einfach als Druckfehler aufzufassen ist.

G. II. 1. 84. hat Garrick die Shakespeare'sche Abkürzung
Sh. IV. 4. 108. ‚y'are' für ‚you are' in das gebräuchlichere ‚you're' umgewandelt.

G. II. 1. 87 f.
You'd be so *clean* that blasts of January
Wou'd blow you thro' and thro'
Sh. IV. 4. 111 f.
You'ld be so *lean* that . . .

‚clean' ist sicher Druckfehler, da es gar nicht in den Zusammenhang passt als Antwort auf Camillos Kompliment:

I shou'd leave grazing were I of your flock
And only live by gazing.

Die Worte Sh. IV. 4. 116 ff.

O Proserpina
For the flower's now, that frighted thou let'st fall
From Dis's waggon!

Digitized by Google

liess Garrick fort, wohl um die lange Rede, zu der sie gehören, etwas zu kürzen. Dass ihm aber gerade diese Worte entbehrlich schienen, mag darin seinen Grund haben, dass er die betreffende griechische Mythe nicht als allen Kreisen des Publikums bekannt und verständlich annehmen durfte. Dass er etwa nur den vierhebigen Vers

From Dis's waggons! daffodils

vermeiden wollte, ist nicht wahrscheinlich, da er sonst vierhebige Verse ohne Weiteres übernimmt, ja sogar eigene hinzudichtet. Näheres darüber unter „Metrik".

G. II. 1. 94.

The winds of March with beauty; *vi'lets* dim

Sh. IV. 4. 120.

. . . beauty *violets* dim.

Hier lässt Garrick nur das schon bei Shakespeare zweisilbig gesprochene Wort auch in der Schreibung zweisilbig erscheinen.

G. II. 1. 98.

. . . *gold* oxlips . . .

Sh. IV. 4. 125.

. . . *bold* oxlips . . .

Die Garricksche Lesart stimmt mit der Hanmers und der Warburtons überein. Doch kannte Garrick die alte Lesart sicher aus der Variantenangabe Warburtons. Dass er dennoch sich H. und W. anschloss, erklärt sich daraus, dass die Konjektur einen verständlicheren Sinn giebt. Warum sollten die ‚oxlips' gerade ‚bold' sein, fragte er sich.

G. II. 1. 100 f.

The flower-de-lis being one; *o'* these, I lack,
To make you garlands of . . .

Sh. IV. 4. 127 f.

. . . one! *O*, these I lack

. . . . . .

Furness in seiner Shakespeareausgabe bemerkt hierzu Bd. XI, p. 199, die Änderung Garricks hielte er für die einzig richtige. Das mag ja sein; ‚o'' als ‚of' aufzufassen,

Digitized by Google

erhellte sicher den Sinn des Satzes, nur wundert es mich, warum Garrick nicht ‚of' ausschrieb. Möglich, dass er in der Schreibung ausdrücken wollte, wie er zu seiner Auffassung der Stelle gekommen, nämlich in der Annahme, das Zeichen ', das ja Komma wie Apostroph bedeutet, sei in der ersten Ausgabe versehentlich an den falschen Platz gekommen, und seine Konjektur habe es nun an den richtigen zurückversetzt.

Sh. IV. 4. 130 ff:

No like a bank for love to lie and play on
Not like a corse; or if not to be buried,
But quick and in mine arms. Come, take your flowers:

Garrick liess ‚or if . . . in mine arms' fort, vielleicht nur um zu kürzen, zumal der vorhergehende Satz den gleichen Gedanken enthielt wie der fortgelassene und dieser daher entbehrlich schien. Das durch die Kürzung gestörte Metrum stellte Garrick durch ein zweites ‚come' wieder her, das vor dem ersten eingeschoben wurde, und die noch immer fehlende Senkung vor diesem neuen ‚come' ersetzt er durch einen Gedankenstrich. Wenn Garrick, der metrisch sonst so Strenge, hier auf die Senkung verzichtete (bei Shakespeare kommen solche Verse mit fehlender Senkung freilich oft genug vor), so lag das daran, dass Perdita plötzlich dem Gespräch eine andere Wendung giebt und diese Plötzlichkeit durch den Ruck im Metrum gut zum Ausdruck gebracht werden konnte.

Vor Perditas Worten ‚No like a bank ff' hat Garrick selbständig die Bühnenanweisung gegeben [apart to Florizel]. Nun giebt Shakespeare selbst ja höchst selten Bühnenanweisungen, immerhin bleibt es sonderbar, dass hier kein einziger Herausgeber eine ähnliche Bühnenanweisung wie Garrick gewagt hat, da es doch ausser Zweifel steht, dass das Liebesgespräch der beiden von den übrigen nicht gehört wird. Das beweisen die Worte Camillos IV. 4. 159:

Digitized by Google

He tells her something
That makes her blood look out . . .

und die des Polixenes IV. 4. 157 ff.

. . . nothing she does or seems
But smacks of something greater than herself,
Too noble for this place. —

G. II. 1. 109 ff.

. . . when you sing
I'd have you buy and *sell so, give* alms,
Pray so; and for the *ordering your* affairs
To sing them *to.*

Sh. IV. 4. 137 ff.

. . . and *sell so, so give* alms
Pray so, and for the *ordering of your* affairs
To sing them *too.*

‚so' blieb versehentlich fort, ebenso ist ‚to' Druckfehler. Beabsichtigt ist wohl nur die Fortlassung des ‚of', wodurch Garrick die überfüllte Senkung vermeiden wollte.

Die Abweichung G. II. 1. 113. ‚and' von Sh. IV. 4. 141. ‚that' ist wohl unbeabsichtigt.

Als das Liebesgeflüster zwischen Florizel und Perdita ein Ende gefunden hat, schaltet Garrick nach den Worten Perditas G. II. 1. 127 (Sh. IV. 4. 155).

I'll swear for 'em

eine Aufforderung des Old Shep. an seine Tochter ein, die Schäfer durch ein Lied ‚as custom is' zur Schafschur zu laden. Perdita ziert sich auch nicht lange, sondern antwortet nur kurzweg

‚I will obey you'

und beginnt sofort ihren Gesang. Das Lied ist Garricks eigene[1]) Erfindung und recht charakteristisch für die Geschmacksrichtung seiner Zeit, der Garrick in diesem Liede

1) Es ist angezweifelt worden, dass Garrick dieses Lied selbst verfasst hat, aber dieser Zweifel entbehrt, wie mir scheint, der Begründung. Ich verweise betreffs dieser Frage auf Furness in seiner Ausgabe p. 405.

Digitized by Google

einen Tribut zollte. Das Schäferleben wird auf Kosten des Lebens der Reichen in den Städten herausgestrichen. Hier auf dem Lande sei allein Unschuld, Treue, Schönheit, Natur, dort in den Städten alles Falschheit, Verrat, Künstelei und Unnatur. Wie sehr dieses Lied seiner Zeit gefallen hat, beweist die Mitteilung, die uns Garricks Zeitgenosse Arthur Murphy darüber macht. Er erzählt bei Gelegenheit der Besprechung der Aufführung von ‚Florizel and Perdita' wie folgt:

> ‚Mrs. Cibber ought not to be passed by in silence. In her hands Perdita was the delight of the audience. She not only gave every grace to the innocent and blooming Perdita, but she sung in the sweetest strain. Her song, which beginns ‚Come, come, my good shepherds, our flocks let us shear' was worthy of her, whose musical talents were admired by the great Handel, when he produced her in his Oratorio of the Messiah. ‚The roses will bloom, when there's peace in the breast' (Schlussvers der dritten Strophe) was heard for a long time in every street of the metropolis'.

Nun werden in diesem Bericht ja strenggenommen nur die gesanglichen Talente der Mrs. Cibber, welche die Perdita spielte, gepriesen, aber, wenn das Lied nicht auch an sich gefallen hätte, würde man es wohl kaum ‚for a long time in every street of the metropolis' gehört haben. Ich habe schon oben angedeutet, wodurch wir uns die Einlage dieses Liedes erklären müssen. Garrick will Perdita, deren Namen ja der Titel des Stücks mit trägt, nach Möglichkeit in den Vordergrund rücken, und dazu hatte er uns auch noch für den oben fortgelassenen Dialog zwischen Polixenes und Perdita zu entschädigen, dessen Grundgedanke übrigens, der Preis der Natur auf Kosten der Kunst und der menschlichen Werke, auch der des Liedes ist. Ich möchte die Vermutung nicht unausgesprochen lassen, dass Garrick gerade durch den in Frage kommenden Dialog angeregt wurde, dieses Thema in

Digitized by Google

seiner Weise zu behandeln. Wenn er dazu die Liedform wählte, so lag das in der damaligen Geschmacksrichtung begründet. — Nach dem Lied schliesst sich Garrick wieder genau da an den Shakespeareschen Text an, wo er oben aufgehört hatte. Die Worte des Polixenes

This is the prettiest low born lass that ever
Ran on the green-ford . . .,

passen vorzüglich in den Zusammenhang und können geradezu so aufgefasst werden, als wenn sie der Gesang veranlasst hätte, während sie bei Shakespeare ohne besonderen Anlass gesprochen werden, als zufällig des Königs Blick auf das kosende Pärchen fällt.

G. II. 1. 159.
Clown: Come on — *our dance* — strike up!
Sh. IV. 4. 161.
Clown: Come on, strike up!

Garrick hat also das Gefühl, die Worte des Clown deutlicher machen zu müssen.

G. II. 1. 160 ff.
Dorcas: Mopsa must be *our* mistress, marry, *buy some garlick to* mend her kissing with.
Sh. IV. 4. 162.
. . . be *your* mistress: marry *garlic*
To mend her kissing with.

‚our', das hier nicht den richtigen Sinn giebt, ist Druckfehler für ‚your'.

Garrick fügte ‚buy some' der Deutlichkeit halber hinzu. Freilich zerstörte er dadurch den Reim, aber gewiss absichtlich. In Versen sprechen sonst nur die Hofleute, fast nie die Schäfer. —

Abermals zollte Garrick dem Geschmacke seiner Zeit einen Tribut, indem er den Streit der Schäferinnen, der von Shakespeare nur flüchtig angedeutet ist, behaglicher ausspann. Der Clown hat Dorcas wie auch Mopsa versprochen, mit ihr am Schafschurfeste zum Tanze zu gehen, und beide überschütten sich nun gegenseitig mit wenig schmeichelhaften

Digitized by Google

Redensarten und ihren doppelzüngigen Galan mit Vorwürfen, auf die einzugehen jener aber verzichtet; ohne ein Wort der Verteidigung zu wagen, beschränkt er sich darauf, die Eifersüchtigen zur Ruhe zu verweisen. Schliesslich sagt Dorcas einige Worte, die nebenbei den Zweck haben, uns mit einem Teil der Vorgeschichte bekannt zu machen (das Wesentlichste hiervon, die Auffindung Perditas, erfahren wir allerdings erst G. III. 1).

G. II. 1. 178 ff.

Dorcas: Marry come up! others have had promises, as well as some; but I have heard old folks in the parish say that some folks have been proud and courtly and falsehearted ever since some folks father found a pot of money by the sea-side here. — But I say nothing.

Clown: Come, come, strike up.

Hierauf folgt dann wie bei Shakespeare der Tanz der Schäfer und Schäferinnen. Furness nennt a. a. O. p. 405 diese Einlage Garricks, den Streit der beiden Schäfermädchen, ‚a witless, rather coarse quarreling', indessen ich möchte Garrick aus dieser Einlage keinen Vorwurf machen. Erstens gewinnen hierdurch die Figuren von Dorcas und Mopsa, die bei Shakespeare herzlich wenig zu sagen haben, an Leben, und dann ist der Einfall, die beiden Mädchen als Rivalinnen hinzustellen, welchen, wie gesagt, schon Shakespeare andeutungsweise gebracht hatte, doch gar nicht schlecht und witzlos. Und was nun das ‚rather coarse' anbetrifft, so scheint mir dieser Vorwurf am allerwenigsten berechtigt; es würde auch völlig mit Garricks Wesen im Widerspruche stehen, denn wo er bei Shakespeare Derbheiten vorfand, milderte er sie, meist liess er sie sogar ganz weg, da sollte er andere selbständig in das Stück hineingebracht haben? —

G. II. 1. 186 f.

They call him Doricles; and *he boasts* himself
To have a worthy *breeding.*

Digitized by Google

Sh. IV. 4. 168 f.

. . .; and *boasts* himself
To have a worthy *feeding.*

Beide Konjekturen fand Garrick bereits bei Hanmer und Warburton vor und folgte ihnen umsomehr, als die bei Warburton unten vermerkte Variante ‚feeding' dem Satze keinen so klaren Sinn giebt wie ‚breeding'. —

G. II. 1. 210 ff.

. . . love-songs for maids, so without bawdry (which is strange) *for* such delicate burthens of jump her and thump her:

Sh. IV. 4. 194 ff.

. . . so without bawdry, which is strange; *with* such delicate burthens of *dildos and fadings,* ‚jump her and thump her':

Garrick fasste diese Stelle anders auf als Shakespeare, oder zum mindesten änderte er den Wortlaut derart, dass nur eine Auffassung der Stelle möglich war.

Garrick meint, bei so delikaten Reimen, wie ‚jump her and thump her' ist es seltsam, dass keine Obscönität dahinter steckt, während der Sinn des Shakespeareschen Textes einmal derselbe wie der eben gehörte sein kann, zweitens kann aber auch (so fasst z. B. Schlegel-Tieck den Satz auf) gemeint sein: „Er hat Liebeslieder für Mädchen ohne Obscönität, was seltsam sei, und er hat so feine Reime mit ‚jump her and thump her' . . ."

‚dildos and fadings' blieb weg, weil zu Garricks Zeit diese Liedrefrains wohl nicht mehr bekannt waren und also nicht verstanden worden wären.

G. II. 1. 213.

. . . and break a *full* gap into the matter . . .

Sh. IV. 4. 198.

. . . a *foul* gap . . .

Garrick hat hier eine recht derbe Zweideutigkeit, die wenigstens Delius [1]) in diesen Worten sieht, nicht gestrichen,

1) „Shakespeares Werke". Elberfeld 1872, Bd. I. p. 555.

Digitized by Google

sei es nun, dass Garrick sie nicht verstanden hat, sei es, dass er sie durch die Änderung zu mildern suchte. Klar erkennbar ist jedenfalls nicht, warum hier ‚full' für ‚foul' gesetzt wurde.

G. II. 1. 222 ‚came' für Sh. IV. 4. 207 ‚come'
ist in diesem Falle das grammatisch Korrektere.

G. II. 1. 224.

. . . you wou'd think a smock a she-angel, he so chants . . .

Sh. IV. 4. 210.

. . . a smock *were* a . . .

‚were' mag Garrick für überflüssig gehalten haben. Auch ist die häufigere Konstruktion wohl die bei Garrick.

G. II. 1. 229.

Forewarn him that he use no scurrilous words in 's *songs*.

Sh. IV. 4. 215.

. . . words in 's *tunes*.

Hier haben wir ein gradezu klassisches Beispiel für Garricks Pedanterie. Er sagt sich, ‚tunes' und ‚words' sind Gegensätze, beide zusammen bilden den ‚song'. Es können also nur in ‚songs' anstössige Worte vorkommen nicht in ‚tunes'. —

G. II. 1. 232.

. . . that have more in 'em than you think, sister.

Sh. IV. 4. 218.

. . . than you *'ld* think, sister.

‚would' blieb weg, weil es überflüssig war, gerade so wie oben ‚were'.

G. II. 1. 237.

. . . *mask* for faces and for noses . . .

Sh. IV. 4. 223.

. . . *masks* for . . .

Garricks Lesart ist sicher ein Druckfehler.

G. II. 1. 242.

Pins, and *packing-sticks* of steel,

Digitized by Google

Sh. IV. 4. 228.

Pins and *poking-sticks* of steel,

‚poking-stick', das Alexander Schmidt[1]) erklärt als ‚a small iron stick used for setting the plaits of ruffs', war scheinbar Garrick nicht recht verständlich, und so machte er ‚packing stick' daraus, das ich als „Packnadel" wiedergeben möchte. Diese Annahme gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass der Ausdruck gleich hinter ‚pin' folgt, das ebenfalls „Nadel" bedeutet. Die Bemerkung des Clown Sh. IV. 4. 245 will they (die Mädchen) wear their plackets where they should bear their faces? liess Garrick wegen ihrer Anstössigkeit fort.

G. II. 1. 285.

Here's the midwife's name to it; and fife or six honest wifes that were present.

Sh. IV. 4. 272.

Here's the midwif's name to't, one *Mistress Tale-porter*, and five . . .

Den Wortwitz, der in ‚Tale-porter' steckt, liess Garrick fort, wie er überhaupt oft Wortwitze weggelassen hat. Näheres unten.

Die Besprechung von Mopsa, Dorcas und Autolicus, darüber, wie sie das Terzett singen wollen, resümiert Garrick, indem er den Clown kurzweg sagen lässt:

‚Clown: *Nicholas*, Dorcas and Mopsa can sing that: we had the tune on't a month ago — Come Nicholas, strike up'.

Dieser Nicholas ist eine Person, die erst Garrick in das Stück eingeführt hat. Bei Shakespeare singt statt seiner Autolicus. Garrick wollte durch diese Änderung wohl eine Abwechslung schaffen, zumal Autolicus eben gesungen hat und bald darauf wieder singt. Bei dem Terzett findet sich für die männliche Person in Garricks Text allerdings nicht die Bezeichnung ‚Nicholas', sondern wir lesen ‚Man', womit aber kaum ein anderer man gemeint sein kann als Nicholas.

1) Shakespeare-Lexikon. Berlin-London 1875.

Digitized by Google

Im Personenverzeichnis [1]) ist Nicholas nicht vermerkt (was vielleicht als Ursache dafür gelten kann, dass er hier, wo er selbst spricht, kurzweg als ‚Man' bezeichnet ist) aber G. I. 2. 104 ist er schon einmal erwähnt, vgl. oben.

G. II. 1. 307 ff.

Man: Get you hence, for I must go
Whither it fits not you to know.
Dorcas: *Whither?*
Mopsa: *O Whither.*
Dorcas: *Whither.*

Sh. IV. 4. 303 ff.

Aut.: Get you hence, for I must go
Where it fits not you . . .

Garrick setzte hier das Synonym ‚whither' für ‚where' ein, weil dasselbe Wort gleich darauf mehrmals gesetzt wird und durch die häufige Wiederholung desselben zweifellos ein Effekt hervorgerufen werden soll, der durch ein viertes ‚whither' noch verstärkt wird. ‚Whither' passt allerdings nicht so gut in das Metrum hinein wie ‚Where', indessen die Verse wurden ja gesungen, und dabei liess sich ‚whither' recht gut mit dem folgenden ‚it' zu zwei Silben verschleifen. —

Die auf den Gesang folgenden Worte des Clown hat Garrick wörtlich herübergenommen, indessen findet sich die merkwürdige Änderung, dass sie als Verse gedruckt sind. Da das metrisch aber beim besten Willen unmöglich ist, und Garrick selbst ein sehr feines Ohr für metrische Unebenheiten hatte, der Clown auch nicht ein einziges Mal im Stück in Versen spricht, und endlich kein Herausgeber hier Verse angesetzt hat, müssen wir annehmen, dass lediglich ein Irrtum des Setzers vorliegt. Ich will diese nur scheinbaren Verse anführen:

‚We'll have this song out anon by ourselves:
My father and the gentlemen are in talk,

1) Im Personenverzeichnis sind bekanntlich nur Personen erwähnt, die schon in den Vorlagen vermerkt waren.

Digitized by Google

And we'll not trouble them: come bring away
The pack after me. Whenches, I'll buy for you both:
Pedlar, let's have the first choice. Follow me girls'.

Der Irrtum ist möglicherweise dadurch entstanden, dass sich die ersten drei Zeilen zur Not als Verse lesen lassen.

G. II. 1. 326.
My dainty *buck* my dear a —?
Sh. IV. 4. 324.
My dainty *duck* my dear — a?

‚buck' ist wohl ein Druckfehler, da kein ersichtlicher Grund vorliegt, das ursprüngliche Wort zu ändern. — Als die Schäfer und Autolicus abgegangen sind, tritt bei Shakespeare der Servant abermals auf, um die zwölf als Satyre verkleideten Bauern anzukündigen, die bald darauf einen Tanz aufführen. Garrick hat den Tanz fortgelassen, weil er nicht zu viel des Guten bringen, nicht durch einen zweiten Tanz ermüden wollte, und so führt er jetzt lieber die Handlung weiter. Er lässt Leontes und Cleomines aus dem Hause treten, vorläufig unbemerkt von den Anwesenden. Beim Anblicke Perditas fühlt sich Leontes schmerzlich bewegt. So schön, so blühend, so unschuldsvoll könnte auch ihm jetzt eine Tochter zur Seite stehen, wenn er nicht auf den blossen Verdacht hin damals so vorschnell gehandelt, nicht das neugeborene, unschuldige Kind an Böhmens unwirtlichem Gestade hätte aussetzen lassen. Aber Thränen erleichtern sein Herz, das längere Anschauen der liebreizenden Perdita beruhigt sein erregtes Gemüt und thut ihm unendlich wohl. — Beide, König und Begleiter hat Garrick in Versen sprechen lassen. — Nun folgt, nach dieser Einlage, Garrick wieder dem Shakespeareschen Text. Die Worte Sh. IV. 4. 353

‚O father, you'll know more of that hereafter

hat Garrick, vielleicht weil er sie nicht recht verstand, fortgelassen.

Hanmer hatte sie merkwürdigerweise Florizel in den Mund gelegt, was nun allerdings gar nicht passt, da wir uns die Gruppen so verteilt denken müssen: 1. Florizel mit

Digitized by Google

Perdita im Gespräche 2. Polixenes und Camillo mit dem Old Shepherd sprechend und 3. Leontes und Cleomines etwas abseits von den andern. Garrick umging hier wohl die Schwierigkeit, den obigen Satz dem einen oder dem anderen zuerteilen zu müssen, indem er ihn einfach ganz fortliess.

G. II. 1. 361 ff.

Or Ethiopian's tooth, or the fann'd snow
That's bolted by the northern *blast* twice o'er.

Pol.: What follows this?

Sh. IV. 4. 374 ff.

Or Ethiopian's tooth, or the fann'd snow that's bolted
By the northern *blasts* twice o'er.

Pol.: What follows this?

Garrick folgte in seiner Lesart Hanmer und Warburton. ‚the northern blasts' hat Garrick zu ‚the northern blast' gemacht, denn — es gab ja nur einen Nordwind. Wieder ein treffendes Beispiel für Garricks Weise zu ändern.

Garrick fühlte nun die Notwendigkeit, den Leontes auch am Gespräche einigermassen teilnehmen zu lassen, und so legt er ihm jetzt zuweilen Worte in den Mund, die bei Shakespeare andere Personen sprechen, die aber allenfalls auch für ihn passen könnten. Diese Zwischenbemerkungen des Leontes sind ganz geschickt gemacht. Auch zeugt es nur von Pietät gegen Shakespeare, wenn er hier dessen Worte verwendet und nicht selbständige, von ihm neugeschaffene Stellen interpoliert. Es ist deshalb nicht ohne Weiteres zuzugeben, wenn Heinrich Döring[1]) von einer Veränderungssucht Garricks spricht. Eine Sucht zu ändern kann man höchstens in dem Streben sehen, den Shakespearetext möglichst klar, grammatisch wie sachlich, darzustellen, sonst aber übernimmt er, wo es nur irgend angängig war, die Worte des Originals, manchmal sogar zum Schaden des Inhalts.

---

1) H. Döring in seinem sehr ausführlichen Artikel in der Encyclopädie von Ersch & Gruber unter „Garrick".

Digitized by Google

G. II. 1. 378.

Say you *like* to him?

Perd.: I cannot speak.

Sh. IV. 4. 390.

Say you *the like* to him?

Perd.: I cannot speak.

Die Auslassung des Artikels ‚the' ist sicher versehentlich, da sie Sinn wie Metrum stört und daher unmöglich von Garrick beabsichtigt sein kann.

G. II. 1. 381.

By the pattern of *my* own thoughts, I cut out

Sh. IV. 4. 392.

By the pattern of *mine* own thoughts, I cut out

Die pedantische Kleinlichkeit Garricks geht so weit, dass er zwar nicht durchweg, aber in den meisten Fällen das poetische ‚mine' in ‚my' und ‚moe' in ‚more' verwandelt. vergl. dazu G. II. 1. 517. (Sh. V. 1. 221).

G. II. 1. 386 ff.

. . . *and* being dead,
I shall have more than you can dream of yet
Enough then for your wonder: *come* on;
Contract us 'fore these witnesses.

Sh. IV. 4. 397.

. . . *one* being dead,
. . . . . .
. . . wonder: *but* come on
. . . . . .

‚and' ist ganz sinnlos und muss also wohl Druckfehler sein. ‚but' ist sicher versehentlich fortgeblieben, denn die Fortlassung stört das Metrum.

G. II. 1. 393 ff.

. . . Methinks a father
Is at the nuptial of his son a guest
The best becomes the table . . .

Digitized by Google

Sh. IV. 4. 406 ff. . . . . .

That best becomes the table. . . .

Hier liegt ein Druckfehler vor.

G. II. 1. 397 ff.

. . . is he not stupid
With age . . . can he speak? hear?
Know man *for* man?

Sh. IV. 4. 410.

. . . . . .

Know man *from* man?

Auch hier liegt wahrscheinlich ein Druckfehler vor.

G. II. 1. 407 ff.

The father (all whose joy . . .
But fair posterity) should hold some *council.*

Sh. IV. 4. 419.

. . . should hold some *counsel.*

‚council' (Beratung) war in diesem Falle korrekter als ‚counsel' (erteilter Ratschlag).

G. II. 1. 414 schaltet Garrick ein

Leontes: O let him

weil Leontes sich hier irgendwie äussern muss, und von den vorhandenen Worten nichts für ihn passend war oder bei den anderen Personen entbehrt werden konnte.

G. II. 1. 415.

Let him my son, he shall not *heed* to grieve

Sh. IV. 1. 425.

. . . not *need* to grieve.

Abermals ein Druckfehler.

Nachdem sich Polixenes als König zu erkennen gegeben, schaltet Garrick nach dessen ersten vier Zeilen ein Paar frei erfundene Worte des Leontes ein, die dessen Staunen ausdrücken sollen, so plötzlich seinem früheren Freunde gegenüberzustehen, dem Manne, den er so schwer gekränkt hat und dessen Freundschaft wiederzuerwerben, er diese Reise von Sizilien nach Böhmen überhaupt unternommen hat.

Digitized by Google

Leontes (Amazed) How! Polixenes, what misery is
this,
I want the power to throw me at his feet,
Nor can I bear his eyes --
[Leans on Cleomines, and they go apart.]

Die Einschaltung war geboten, Leontes muss bei dieser unerwarteten Begegnung sein Staunen zu erkennen geben, und sie ist ganz geschickt da angebracht, wo Polixenes sich von seinem Sohne zum Old Shepherd wendet; so wird die Unterbrechung nicht allzu störend, zumal, wie wir annehmen müssen, Leontes die Worte schnell hervorstösst und Polixenes in seinem Zorne nach Worten ringt.

G. II. 1. 433 ff.
I mean thou shalt, we'll bar thee from succession;
Not hold thee of *our* blood, no not *our* kin;
Far than *our deucation* off: mark thou my words;
Sh. IV. 4. 439.
. . . . . .
Far than *Deucalion* off: . . .

Furness, der Teile der Garrickschen Version von ‚The Winter's Tale' hinten in seiner Ausgabe abdruckt, macht p. 199, Anm. 147 darauf aufmerksam, dass diese Version viele Druckfehler enthält und führt zwei der markantesten Beispiele dafür an. Eines davon ist diese Stelle. Das zweimal im vorhergehenden erscheinende ‚our' mag der Anlass zu dem falschen ‚our' gewesen sein; der zweite Druckfehler ‚deucation' für ‚Deucalion' ist noch eher begreiflich.

G. II. 1. 438 f.
. . . and *new* enchantement,
Worthy enough a herdsman . . .
Sh. IV. 4. 444.
. . . And *you* enchantement,
. . . . . .
‚new' ist Druckfehler.

G. II. 1. 446.
I am not much *afraid*

Digitized by Google

Sh. IV. 4. 452.

I am not much *afeard*

Garrick setzt für das seltenere ‚afeard' das gebräuchlichere ‚afraid' wie er ‚vilely' für ‚vildely' schreibt.

G. II. 1. 448 ff.

The self-same sun, that shines upon his court,
Hides not his visage from our cottage, but
Looks *on all* alike—wil't please you Sir be gone?

Sh. IV. 4. 456.

. . . . . .

Looks *on* alike. Will't please you, sir, be gone?

Hier haben wir ein Beispiel dafür, dass Garrick selbst auf Kosten des Metrums ändert, nur um den Sinn ganz deutlich zu machen.

G. II. 1. 451.

I told you, what would *hap'* — this dream of mine

Sh. IV. 4. 457 f.

I told you, what would *come of this: beseech you,*
Of your own state take care: this dream of mine

Die Parenthese ‚beseech . . . care' hat Garrick also weggelassen, ohne dass er gerade dazu gezwungen gewesen wäre. Vielleicht wollte er kürzen und dieser Satz schien ihm am entbehrlichsten. Die Einsetzung von ‚hap' für ‚come of this', war durch die Kürzung bedingt.

Bei Shakespeare geht Polixenes allein ab; Camillo, sein Begleiter, bleibt noch auf der Bühne. Garrick lässt beide zusammen abgehen und überträgt nun, soweit es ging, Camillos Rolle dem Leontes.

G. II. 1. 461 f.

. . . O cursed wretch!
Thou knew'st this was the prince

Sh. IV. 4. 470.

. . . . . .

That knew'st . . .

Garrick machte durch seine Änderung den Satz grammatisch korrekter.

Digitized by Google

G. II. 1. 464.

If I might die this hour I have liv'd

Sh. IV. 4. 473.

If I might die *within* this hour I have lived.

Ich halte diese Stelle für verdorben. ‚within' wird bei Garrick versehentlich ausgelassen sein. Wir haben ja schon viel merkwürdigere Fälle von Druckfehlern. in diesem Texte konstatiert, so dass ich keinen Grund sehe, warum hier keiner vorliegen soll. —

Nachdem der alte Schäfer abgegangen ist, und sich also bei Garrick noch Florizel, Perdita, Leontes und der absolut schweigsame Cleomines (bei Shakespeare, Florizel, Perdita und Camillo) auf der Bühne befinden, geht naturgemäss Garrick sehr frei mit dem ursprünglichen Text um. Bei Shakespeare beschliessen Florizel und Perdita zu fliehen. Camillo rät ihnen aus gewissen z. T. selbstsüchtigen Gründen, sich nach Sizilien zu wenden. Autolicus kommt dann, und Florizel wechselt die Kleider mit ihm, um unerkannt zu bleiben. Darauf schliesst sich die Scene „Autolicus mit den beiden Schäfern" an, in der ersterer sich für einen Hofherrn ausgiebt und jene um ihr Geld prellt. (Diese Scene behält Garrick bei, bringt sie aber erst im dritten Akt). Bei Garrick spricht anfangs, (vgl. oben) Leontes die Worte Camillos, zuweilen mit kleinen Änderungen, dann aber völlig abweichend vom Original, erbietet er sich als Vermittler bei Polixenes, den er trotz seines unscheinbaren Kleids, wie er sagt, sehr genau zu kennen behauptet, und dessen Worten der König vielleicht Gehör schenken wird. Er motiviert seine Teilnahme an ihrem Schicksal wie folgt:

Leontes: You touch me deep
Deep to the quick, sweet prince; alas! alas!
I lost a daughter, that 'twixt heav'n and earth
Might thus have stood, begetting wonder, as
You lovely maiden does —

Auch Florizel und Perdita legt der Bearbeiter zu Schluss des Aktes öfters eigene, freilich wenig gehaltreiche Verse in

Digitized by Google

den Mund, deren Inhalt immer derselbe ist: gegenseitige Beteuerung ihrer Liebe, die so stark ist, dass die Liebenden alle Leiden und Gefahren einer ungewissen Zukunft einer Trennung von einander vorziehen. Mit der nochmaligen Versicherung, sich ihrer annehmen zu wollen und der löblichen Ermahnung, aus der wir den moralstrengen Garrick heraushören:

‚this our compact,
Your honour not o'erthrown by your desires
I am friend to them and you'

verlässt Leontes mit Cleomines die Bühne. Dann macht Perdita sich Vorwürfe, dass sie, eine niedere Schäferdirne, einen Prinzen dem Herzen seines Vaters entfremdet habe und bittet Florizel, von ihr zu lassen, um sich reumütig in die Arme seines Vaters zu werfen. Aber Florizel schliesst mit dem Schwur den Wortwechsel und zugleich den Akt:

. . . again I swear
Not for Bohemia, nor the pomp that may
Be there out-glean'd; for all the sun sees, or
The close earth wombs, or the profound seas hide
In unknown fathoms, will I break my oath,
To thee, my fair betroth'd — with thee I'll fly
From stormy regions to a low'ring sky;
Where no base views our purer mind shall move;
And all our wealth be innocence and love. —

Gradeso wie die eben zitierte Schlussrede teils aus Shakespeareversen, teils aus Garrickschen Versen besteht, so auch die vorhergegangenen. Wo er nur kann, schleppt Garrick Verse des Originals herzu und verflicht sie in das neue Gewebe seiner Handlung. Nicht nur aus der entsprechenden Scene bei Sh. (IV. 4.) nimmt er Sätze und Satzteile herüber, auch aus Sh. (V. 1.), wo Florizel und Perdita sich am Hofe des Leontes diesem vorstellen, verwertet Garrick Manches, was allenfalls in diesen Zusammenhang passt. Es entspricht:

Digitized by Google

G. II. 1. 465 = Sh. V. 1. 202.
G. II. 1. 470—472 = Sh. IV. 4. 474—476.
G. II. 1. 475—488 = Sh. IV. 4. 484—497.
G. II. 1. 501—505 = Sh. V. 1. 211—215.
G. II. 1. 505—512 = Sh. IV. 4. 582—589.
G. II. 1. 515—517 = Sh. V. 1. 219—221.
G. II. 1. 519—520 = Sh. V. 1. 132—133.
G. II. 1. 524—527 = Sh. V. 1. 215—218.
G. II. 1. 542—546 = Sh. IV. 4. 498—502.

Die Gewissenhaftigkeit, mit welcher Garrick den Shakespearetext prüfte und herausschrieb, was er an Worten nur verwerten konnte, charakterisiert ihn ebenso wie die Pedanterie, mit der er einen korrekten Ausdruck erstrebt. — Ich muss nun für diesen Akt noch die Untersuchung darüber zu Ende führen, wann Garrick Stellen, die er im Ganzen aus dem überlieferten Texte nahm, in Kleinigkeiten änderte.

G. II. 1. 470 f.

. . . Why look you so upon me?
I am but *too sorry* not *afraid;* delay'd

Sh. IV. 4. 474 f.

. . . . . .
I am but *sorry,* not *afeard* delay'd.

Das ‚too' soll den Zusammenhang mit dem Vorhergehenden klarer machen. Metrisch erwachsen durch das ‚too' keine Schwierigkeiten, wenn wir I am als I'm lesen. Trotzdem Garrick z. B. die Präterita und Partizipia Perfekti der schwachen Verben und Worte wie power, even, d. h. Worte mit intervokalem w-Laut, wenn eine Silbe nicht gesprochen werden soll, auch graphisch mit Apostroph versieht, schreibt er ‚I'm' in den meisten Fällen ‚I am'.

Weiteres darüber unter „Metrik".

‚afraid' für ‚afeard' haben wir schon einmal konstatiert.

G. II. 1. 516 f.

Than I do now; *and with* thought of *like* affections,
Step forth *my* advocate.

Digitized by Google

Sh. V. 1. 220 f.

Than I do now: *with* thought of *such* affections,
Step forth *mine* advocate.

‚like' für ‚such' ist so aufzufassen, dass Garrick ein stärkeres, weniger farbloses Wort wählte, wie er das verschiedentlich that, so gleich darauf G. II. 1. 546 ‚betrothed' für ‚beloved'. Das ‚and' hat sich wohl, ohne beabsichtigt zu sein, in den Text geschlichen; ‚my' für das mehr poetische ‚mine' konnten wir schon einmal feststellen.

G. II. 1. 519.

I lost a *daughter* . . .

Sh. V. 1. 132.

I lost a *couple* . . .

Diese Änderung ist durch die veränderte Situation bedingt. Bei Garrick, der Mamillius ja völlig ignoriert, konnte Leontes natürlich nur von einer Tochter sprechen, die er verlor.

G. II. 1. 521.

yon lovely maiden ist Druckfehler für

Sh. V. 1. 134.

you lovely maiden.

G. II. 1. 546.

To *thee*, my fair *betroth'd*

Sh. IV. 4. 502.

To *this*, my fair *beloved*

‚thee' für ‚this' ist wegen der veränderten Situation gesetzt. Bei Shakespeare befindet sich, als Florizel die Worte spricht, ausser den Liebenden noch Camillo auf der Bühne, bei Garrick nur Florizel und Perdita.

‚betrothed' für ‚beloved' soll dem Satz mehr Farbe geben.

Die Schlussverse des Aktes:

‚Where no base views our purer minds shall move
And all our wealth be innocence and love'

erinnern sehr an das Schäferlied, das Garrick oben für Perdita geschrieben hatte. —

Digitized by Google

Act III.

Scene I.

Another Part of the Country.
Enter Autolicus in rich Clothes.

Es ist im Wesentlichen Sh. IV. 4, die Partie, welche auf Florizels Gespräch mit Camillo und Perdita folgt. Wir haben Autolicus als Krämer verkleidet mit den Burschen und Mädchen fortziehen sehen, in der Absicht, jene gehörig über das Ohr zu hauen und zu bestehlen. Bei Shakespeare fängt er denn auch, sobald er die Bühne wieder betreten hat, gleich an, von seinen gelungenen Streichen zu erzählen; darauf folgt der Kleiderwechsel zwischen ihm und Florizel und endlich die witzreiche Scene, in welcher der Gauner den beiden Schäfern viel Geld auspresst, indem er sich in Florizels Kleidern als Hofherr aufspielt und seine Protektion von den Schäfern recht teuer bezahlen lässt. Er weiss deren Preis dadurch besonders in die Höhe zu schrauben, dass er einerseits die Foltern und Qualen, die nach seiner Aussage die armen Opfer erwarten sollen, recht breit und anschaulich schildert, andererseit die sichere Wirksamkeit seiner Vermittlung stark betont. Diese Scene mit ihrem köstlichen Humor durfte Garrick sich unmöglich entgehen lassen; da nun aber von ihm die Handlung so geändert worden war, dass der Kleidertausch auf der Bühne wegfiel, so musste er eine andere Motivierung dafür finden, wie Autolicus zu seinen feinen Kleidern gekommen war. Bei Shakespeare wechselt Autolicus mit dem Prinzen das Kleid, übrigens ein Versehen Shakespeares, der ja Florizel als Schäfer verkleidet eingeführt hatte. Bei Garrick, der wohl auch z. T. dieses Fehlers wegen die ganze Umkleidescene fortliess, erzählt Autolicus, wie er ganz in der Nähe der Schäfer 4 Hofleute gesehen habe, die auf den König wartend, sich gelagert und sich zum Vertreib der Langweile einen Rausch angetrunken hätten. Zweifellos sind das die ‚some few to attend us, who shall wait at distance from the cottage' von denen Polixenes G. I. 1. 123 ff. gesprochen hatte. Und jetzt erraten wir auch,

Digitized by Google

warum bei Garrick, abweichend von Shakespeare, Polixenes mehrere Begleiter zu seiner Exkursion wählt, damit eben hier in Act III Autolicus sie ihrer Kleider berauben kann. Wir sehen auch hieraus wieder, dass Garrick äusserst sorgfältig seinen Stoff durchgearbeitet hat. — Der Gauner war den Schäfern dann entschlüpft und hatte sich an einen etwas abseits von den anderen liegenden, in Schlaf versunkenen, Hofmann herangemacht und seine Kleider mit ihm gewechselt. Sehr witzig sagt Autolicus: ‚I have found one of 'em, an old court comrade of mine, retir'd from the rest sobering himself with sleep under the shade of a hawthorn; I made use of our ancient familiarity to exchange garments with him; the pedlar's cloaths are on his back, and the pack by his side as empty as his pockets, for I have sold all my trumpery'. Mit diesen letzten Worten hat Garrick die Verbindung mit dem Shakespearetext wiederhergestellt; der letzte Satz ‚I have sold all my trumpery' ist bereits Shakespearesches Eigentum. Nur folgt Garrick dem Original bis zum Schlusse vom Monolog des Autolicus, den er aber noch 1. um die am Anfang fortgelassenen Worte verlängert, welche an die alte Stelle wegen der veränderten Situation nicht passten, 2. um einen Teil der Worte vermehrt, die die nun folgende Schäferscene bei Shakespeare einleiteten. Bei letzterem lag ja zwischen beiden Monologen die Umkleidescene, die Garrick, wie gesagt, nicht brauchen konnte. — Es finden sich einige Wortänderungen in den aus Shakespeare übernommenen Stellen:

G. III. 1. 12.

. . . not a counterfeit stone, *nor a ribband,*
glass, pomander . . . . . .

Sh. IV. 4. 608.

. . . stone, *not a ribbon,* glass . . .

Beide Varianten sind wohl zufällig entstanden. Dass eine Verwechselung von ‚ribbon' und ‚ribband' sehr nahe liegt, geht auch daraus hervor, dass z. B. Delius in seiner Ausgabe der Werke Shakespeares, obgleich kein früherer

Digitized by Google

Herausgeber ‚ribband' hatte und er selbst auch nicht etwa ‚ribband' für ‚ribbon' unten als eigene Konjektur anmerkt, ebenfalls hier versehentlich ‚ribband' in seinen Text aufgenommen hat statt des authentischen ‚ribbon'.

G. III. 1. 14.

. . . bracelet, *horn*, they *throng'd*, who shou'd buy first . . .

Sh. IV. 4. 610.

. . . bracelet, *horn-ring*, *to keep my pack from fasting:* they *throng*, who . . . . . .

Warum ‚horn' für ‚horn-ring' gesagt wird, ist nicht recht ersichtlich. Der Satz ‚to keep my pack from fasting' blieb wohl weg, weil Garrick den Witz nicht verstand. ‚thronged' für ‚throng' weil das Präteritum hier korrekter war.

G. III. 1. 20.

. . . till he had tune and words . . .

Sh. IV. 4. 618.

. . . had *both*, tune and words . . .

Das überflüssige ‚both' blieb weg.

Sh. IV. 4. 620 ff.

‚You might have pinched a placket, it was senseless; 't was nothing to geld a codpiece of a purse; I could have filed keys off that hung in chains,' liess Garrick aus, weil die Bemerkung zu obscön war. Die Worte

Sh. IV. 4. 625.

‚So that in this time of lethargy (Schlafsucht)' kamen Garrick vielleicht zu hyperbolisch vor, und deswegen unterdrückte er den Satz lieber.

Als der Clown und sein Vater auftreten, folgt Garrick seiner Vorlage wieder fast wörtlich. Die einzige grössere Einschaltung (auch nur 8 Zeilen) betrifft einen Teil der Exposition. Garrick lässt den Clown an das erinnern, was wir bei Shakespeare in Act III, 3. selbst erlebt haben, nämlich an die Auffindung Perditas. Diesen Teil der Vorgeschichte erfahren wir also erst im letzten Akte, abgesehen von der

Digitized by Google

oben erwähnten leisen Andeutung der Dorcas, die aber auch mit der Person Perditas nichts zu thun hat.

G. III. 1. 50 ff.

. . . shew those things — *I say*, you found about her, those secret things: this being done . . .

Sh. IV. 4. 712 ff.

Show those things, you found about her, those secret things, *all but what she has with her:* this being done . . .

Durch ‚I say' soll der Aufforderung besonderer Nachdruck verliehen werden. Abermals ein Beispiel dafür, dass Garrick zuweilen das Bedürfnis fühlt, die Rede lebendiger zu gestalten.

‚all but what she has with her'

Delius macht darauf aufmerksam, dass Shakespeare hier wieder einen frivolen Nebensinn hineingelegt hat, und darin dürfen wir wohl auch den Grund der Weglassung erblicken.

G. III. 1. 63.

Pray heartily he be *at the* palace . . .

Sh. IV. 4. 730.

. . . he be *at* palace . . .

Garrick korrigiert den Stil.

Die Worte Sh. IV, 4. 731 ff., die auf das Abnehmen des falschen Bartes Bezug haben, sind natürlich weggeblieben, da hier die Situation eine andere ist.

G. III. 1. 69.

your names, your *age*

Sh. IV. 4. 739.

your names, your *ages*

Hier liegt sicher ein Druckfehler vor.

G. III. 1. 72.

A lye — you are *but* rough and hairy

Sh. IV. 4. 743.

A lie; you are rough and hairy

‚but' ist wohl der grösseren Deutlichkeit zu Liebe gesetzt.

Digitized by Google

Das Wortspiel Sh. IV. 4. 745—751 mit ‚to give the lie' und ‚to give' und andererseits mit ‚to give' und ‚to take' liess Garrick weg, vielleicht nicht nur deshalb, weil es ein Wortspiel war (denn zuweilen acceptiert er diese), sondern weil es ein etwas schwer verständliches war.

G. III. 1. 77 ff.

. . . measure of the court? reflect *not I* on thy baseness court-contempt? think'st thou *of* that I insinuate or toze from thee thy business, I am therefore no courtier? cap-à pee; and one that will either push on, or *push* back thy business there; . . .

Sh. IV. 4. 756 ff.

. . . measure of the court? *receives not thy nose court-odour from me? reflect I not* on thy baseness court-contempt? Think'st thou, *for* that I insinuate or toaze from thee thy business, I am therefore no courtier? *I am a courtier* cap-a-pe; and one that will either push on or *pluck* back the business there, . . — ‚receives . . . from me?' blieb weg, weil wahrscheinlich diese allzunaturalistische Ausmalung Garrick abstiess und er fürchten musste, dass es auch sein Publikum abstossen würde, wenn man auf der Bühne vom Geruch eines Menschen spräche. ‚reflect not I' war in sofern besser als ‚reflect I not', als im ersten Falle auf ‚I' sich ein starker Accent setzen liess, der hier sehr angebracht ist. ‚of' für ‚for' war wohl dem Sprachgebrauche seiner Zeit ensprechender. ‚I am a courtier' ist möglicherweise versehentlich weggeblieben, da es zweimal hinter einander stehen sollte und so leicht das zweite Mal vergessen werden konnte. ‚push back' fand Garrick schon bei Hanmer vor, vgl. oben „Quellen".

G. III. 1. 85 ff.

Old Shep: I know not, and't like you. — *Advocate, (Aside to Clown).*

Clown: Advocate 's the court word for a pheasant, say you have none. *(apart).*

Digitized by Google

Sh. IV. 4. 766.

Old Shep: I know not an't like you..

Clown: Advocate's . . . . . .

Die Worte des Clown sehen aus wie eine Antwort auf die Frage, was ein Advokat sei. Garrick machte nun durch Hinzufügung dieses ‚Advocate! (Aside to Clown)' die Frage ganz deutlich. Es ist interessant, dass Garrick den in den Worten des Clown liegenden Hieb gegen die Justices of the Peace, welche zu Shakespeares Zeit ‚nichts ohne Geschenke thun wollten, mit in seinen Text übernahm. Sonst pflegte er ja Bemerkungen, die nicht recht hinein gehörten, zu streichen. Sollte er etwa damit, dass er die Stelle beibehielt, dieselben Absichten verbunden haben wie seiner Zeit Shakespeare? Die Möglichkeit ist jedenfalls vorhanden.

G. III. 1. 95 f.

He seems to *be more* noble in being fantastical; a great man, I'll warrant, I know by the picking *one's* teeth.

Sh. IV. 4. 777.

He seems to *be the more* noble in being . . . . . I know by the picking *on's* teeth.

Durch die Weglassung von ‚the' machte Garrick das Satzgefüge für das Empfinden seiner Zeit korrekter. Vielleicht soll ‚the picking one's teeth' etwas Ähnliches bedeuten, wie unser deutsches „einem auf den Zahl fühlen", vielleicht liegt auch nur ein Druckfehler vor.

G. III. 1. 111 f.

the tortures he shall feel, will break the *heart of man,* the *back of monster.*

Sh. IV. 4. 796 f.

. . . break the *back of man,* the *heart of monster.*

Hier wieder ein markantes Beispiel für die pedantisch-logische Art und Weise Garricks zu konjizieren. Er sagt sich, der Mensch allein hat ein Herz, das gebrochen werden kann, also stellt er ‚heart' und ‚back' um. Hieraus sehen wir, dass er kaum verstanden hat, wie in dem ‚break the

Digitized by Google

heart of monster' gerade eine besondere Erhöhung des Effekts lag, wie wir etwa in ähnlicher Übertreibung sagen „Zum Stein erbarmen" oder „ein Stein hätte sich erbarmen mögen".

G. III. 1. 126 f.

. . . then 'nainted over with *money,* set on the head into a wasp's nest . . .

Sh. IV. 4. 812.

. . . with *honey,* set on . . .

Fraglos liegt hier ein Druckfehler vor.

Merkwürdigerweise blieb Sh. IV. 4. 825 ‚aboard' weg, obgleich Sh. IV. 4. 788, wo gesagt ist, warum der König ‚aboard' ist, wörtlich herübergenommen wurde. Möglich, dass wir darin ein Missverständnis Garricks erblicken müssen, möglich aber auch, dass ‚aboard' hier nur versehentlich ausgelassen worden. Sh. IV. 4. 867 wurde ‚aboard' wegen der veränderten Situation durch ‚before' ersetzt. Derselbe Grund liegt aber an der ersten Stelle nicht vor, so dass über dieser Änderung ein gewisses Dunkel bleibt, denn die obigen Vermutungen sind nur Notbehelfe.

G. III. 1. 138 f.

here is *a man* shall do it.

Sh. IV. 4. 828.

here is *man* shall do it.

‚a man' ist deutlicher.

G. III. 1. 141 f.

. . . give him gold; *though* authority be a stubborn bear, yet he is *often* led by the nose with gold;

Sh. IV. 4. 830 f.

. . . give him gold; *and though* authority . . . is *oft* led by . . .

‚and', das hier nicht recht hinpasste, hat Garrick gestrichen. ‚often' für ‚oft' kann zufällig in den Text gekommen sein.

G. III. 1. 145.

And 't please you Sir, *undertake the* business for us.

Digitized by Google

Sh. IV. 4. 835.

. . . Sir, *to undertake the* . . .

‚to' blieb, weil hier überflüssig, weg.

G. III. 1. 163 f.

go on the right hand, I will but look upon the hedge and follow *it*.

Sh. IV. 4. 855.

. . . and follow *you*.

Mit diesem ‚it' ist offenbar die Hecke gemeint.

Die Notwendigkeit, ‚you' in ‚it' zu ändern, leuchtet aber nicht ein.

G. III. 1. 171.

Autolicus freut sich, Gelegenheit zu haben,

to do the *king* good.

Sh. IV. 4. 864.

Autolicus freut sich, Gelegenheit zu haben,

to do the *prince, my master*, good.

Die Ursache dieser Änderung ist leicht erkennbar; sie liegt in der verschiedenen Situation. Aber ein schwacher Punkt lässt sich dadurch nicht beseitigen. Bei Shakespeare will Autolicus das in Frage Kommende dem Prinzen mitteilen, teils um noch das versprochene Geld von den Schäfern zu erhalten, teils um Florizel, seinem früheren Herrn, der ihm, wie wir annehmen können, stets ein milder Gebieter gewesen, und den er deshalb in gutem Andenken behalten hat, Gutes zu thun. Das ist durchaus nicht unnatürlich, im Gegenteil halte ich es für psychologisch äusserst fein empfunden, dass beide Momente, das materialistische und dass ideelle, die Handlungsweise des Gauners bestimmen. Bei Garrick hat jedoch Autolicus gar keinen Grund, dem König Gutes zu thun, und ein so abgefeimter Bursche wie er, würde nie bloss um des Gutthuns willen so handeln, wenn ihn nicht gerade eine alte Anhängigkeit wie z. B. die an Florizel dazu bestimmte. Hier also wirkt der ideelle Beweggrund unnatürlich, und Garrick hätte besser gethan, sich nicht so an die Shakespeareschen Worte zu klammern, sondern sie in diesem

Digitized by Google

Falle etwas freier umzugestalten. Hätte er etwa dem Autolicus die Absicht untergelegt, vom Könige eine Belohnung zu erwarten, oder hätte er überhaupt die obige Stelle fortgelassen, so wäre er dadurch Shakespeare näher gekommen als jetzt, wo er ganz äusserlich möglichst viel Shakespearesche Worte anzubringen suchte. Dann wäre die prächtige, ausserordentlich realistisch gezeichnete Figur des Gauners in ihrem Charakter sich treu geblieben, während sie so ins Weichliche verzerrt wurde.

G. III. 1. 171.
how that *my turn* to my advancement
Sh. IV. 4. 865.
how that *may turn back* to . . .

‚my‘ für ‚may‘ ist Druckfehler; ‚back‘ blieb als überflüssiges Wort fort.

Sh. IV. 4. 867, 868.
‚if . . . and‘ wurde der veränderten Situation wegen gestrichen.

G. III. 1. 177.
there may be *better* in it.
Sh. IV. 4. 873.
there may be *matter* in it.

‚better‘ ist Druckfehler, an sich ja ein merkwürdiger, aber in einem Druck, der ‚our deucation‘ für ‚Deucalion‘ druckt, ist schliesslich kein Ding unmöglich.

Scene II.

Paulina's House.

Enter Paulina and a Gentleman.

Der erste Teil dieser Scene findet bei Shakespeare keine Entsprechung. Er ist in Prosa abgefasst. Paulina lässt sich von einem Gentleman, der in der Umgebung des Königs Polixenes sich befunden hatte, über das Wiedersehen der beiden Könige berichten, welches mittlerweile stattgefunden. Wir hören, wie Leontes sich fast gewaltsam Audienz bei Polixenes verschaffen musste, da jener sich mit Camillo

Digitized by Google

zurückgezogen hatte, um seinem Schmerze über den verlorenen Sohn ungestört freien Lauf zu lassen. Leontes hat sich dann in die Arme des Jugendfreundes geworfen und Verzeihung für seinen hässlichen Verdacht und den noch hässlicheren Mordanschlag erfleht, mit dem er vor 16 Jahren ihrer Freundschaft ein so jähes Ende bereitete. Nachdem der Gentleman dieses Wiedersehen mit den schönsten Farben ausgemalt hat — auch Shakespeare verlegt die Begegnung von Leontes und Polixenes hinter die Kulissen — spricht er davon, wie Leontes sich für Florizel verwendet habe, doch wie es scheint, ohne Erfolg:

‚Their old friendship being renew'd, Leontes began his intercession for prince Florizel; but Polixenes — break we off — here comes the good Camillo; speak, thou bear'st thy tidings in thy looks.

(Enter Camillo) Cam. Nothing but bonfires — the *oracle* is fulfill'd!

O Paulina, the beatings of my heart will scarce
Permit my tongue to tell thee what it bears.

Die Worte ‚Nothing . . . fulfill'd!' sind aus Sh. V. 2. 24. Dort spricht sie der Second Gentleman.

Hier müssen wir eine Unachtsamkeit Garricks konstatieren. Bei Shakespeare wissen wir in diesem Falle ganz genau, was für ein Orakel gemeint ist. Nicht nur ist im dritten Akte fortwährend davon die Rede gewesen, dass Leontes solange ohne Erben bleiben soll, bis sich die ausgesetzte Perdita wiedergefunden, auch kurz vorher in der ersten Scene des fünften Aktes hat Paulina 38 ff. uns noch einmal an diesen Orakelspruch erinnert.

For has not the devine Apollo said,
Is't not the tenour of his oracle,
That King Leontes shall not have an heir
Till his lost child be found?

Bei Garrick ist weder vorher von einem solchen Inhalt des Orakelspruchs die Rede gewesen, noch erfahren wir etwa nach diesen Worten Camillos Näheres darüber. Nur die

Digitized by Google

Thatsache, dass Perdita gefunden ist, wird erwähnt, aber kein Wort über den Zusammenhang der Auffindung mit dem Orakel.

Die Worte ‚O Paulina . . . it bears' sind als Verse gedruckt und wir können sie auch als Verse auffassen. Wenn wir ‚O, Paulina', für sich nehmen, haben wir einen Vers mit 4 Hebungen und einen mit 5 (beide von ganz regelmässigem Bau), die mit einander reimen. Vielleicht wollte Garrick hierdurch einen besonderen Effekt hervorrufen, ähnlich wie an den Aktschlüssen, wo wir auch stets gereimten Versen begegnen (allerdings dort stets solchen von der gleichen Anzahl Hebungen). Ich glaube aber, dass Garrick hier gar nicht die Absicht gehabt hat, Verse zu schreiben, sondern diese sind ähnlich wie oben G. II. 1. 319—323 erst durch einen Irrtum des Setzers in den Druck gekommen, den der Rhythmus und vor allem der Reim zu dieser Auffassung der Worte verführt haben mag. — Camillo berichtet dann weiter, dass das einst an Böhmens Küste ausgesetzte Kind des Leontes sich gefunden habe und zwar in Gestalt der schönen Schäferin und Braut des Prinzen, in Perdita. Durch den Inhalt des Bündels, das der alte Schäfer gebracht, sei diese Thatsache völlig erwiesen. Wir erfahren also auch gleichzeitig, dass Autolicus sein Versprechen gehalten und die Schäfer vor den König geführt hat. Garrick berichtet das alles mit seinen eigenen Worten. Erst III. 2. 62. schliesst er sich wieder an den Shakespearetext V. 2. 33. an. Freilich folgt er ihm auch jetzt nicht wörtlich, sondern gerade dieser Teil der Scene ist ein Gemengsel von Shakespeareschen Wendungen aus verschiedenen Teilen des Stücks und Garricks eigenen Worten. Bei Shakespeare unterhalten sich in der entsprechenden Scene die 3 Gentlemen, hier nur Camillo und Paulina. Den Gentleman, der bisher mit Paulina sprach, müssen wir uns aber trotzdem noch auf der Bühne denken, da er ja Camillo zu sprechen aufgefordert hat: ‚speak, thou bear'st thy tidings in thy looks', und da er nach dieser Aufforderung kaum fortgegangen sein wird. Er hört wahrschein-

Digitized by Google

lich als stumme Person bis zum Schluss des Aktes den Reden der beiden älteren, dem Range nach jedenfalls viel höheren, Hofleute respektvoll zu.

G. III. 2. 62.

Most true, if ever *the truth* were pregnant by circumstance; . . .

Sh. V. 2. 33.

Most true, if ever *truth* were . . .

Wieder ein typisches Beispiel für Garricks pedantisches Streben nach einem korrekten Stil.

Als G. III. 2. 65. die aufgefundenen Briefe des Antigonus erwähnt, schaltet er, da ja Paulina, dessen Gattin, die Zuhörerin ist, mit richtigem Takte die Worte ein

(pardon me, the mention of them).

Die Änderung G. III. 2. 67.

which *I* know für

Sh. V. 2. 38.

which *they* know

ist auch durch die andere Situation bedingt.

G. III. 2. 72 f.

Praised be the Gods! wou'd I had beheld the behaviour of the two kings at the unravelling of this story.

Sh. V. 2. 43.

Did you see the meeting of the two kings?

Bei Garrick haben wir ja schon darüber berichten hören. Aber er wollte doch irgend wie auch den Shakespeareschen Bericht davon anbringen und daher die etwas andere Einleitung, durch die er gewissermassen zu verschleiern sucht, dass er sich wiederholt. — Fragen wir uns, warum Garrick überhaupt die Scene anders gestaltete als Shakespeare, so war weniger die veränderte Situation die Ursache, denn die hätte nur ein Paar ganz winzige Änderungen verlangt, als vielmehr der Wunsch, die einmal eingeführten Personen mehr zur Geltung kommen zu lassen. Bei Shakespeare kennen wir aus den ersten drei Akten Paulina

Digitized by Google

und Camillo schon hinreichend; diese Lücke wollte Garrick ausfüllen und deshalb setzte er diese beiden an Stelle der 3 Gentlemen, womit zugleich andere Änderungen zusammenhingen. Wie es ihm gelungen ist, die Charaktere der beiden zur Geltung zu bringen, siehe unten unter „Charaktere".

G. III. 2. 76

and in *such a* manner . . .

Sh. V. 2. 49

and in *such* manner . . .

Garrick korrigiert hier wieder den Stil.

Im weiteren Verlauf der Scene entspricht:

G. III. 2. 74—82 = Sh. V. 2. 46—55
G. III. 2. 82–84 = Sh. V. 2. 83—85
G. III. 2. 84—85 = Sh. V. 2. 55—56
G. III. 2. 86–87 = Sh. V. 2. 59—61
G. III. 2. 87–89 = Sh. V. 2. 56—59
G. III. 2. 89—91 = Sh. V. 2. 61—63
G. III. 2. 92—103= Sh. V. 2. 86—101
G. III. 2. 104—112 ist selbständig
G. III. 2. 112–116=Sh. V. 2. 106–111
G. III. 2. 116— Schluss ist selbständig. —

Interessant und wieder höchst charakteristisch für Garricks Pedanterie ist Folgendes: Bei Shakespeare fand er V. 2. 58 ff. folgende Satzfolge vor:

(1.) then again worries he his daughter with clipping her; (2.) now he thanks the old shepherd which stands . . . reigns; (3.) I never heard of such an encounter, which lames report to follow it and undoes description to do it.

Satz 3, der sich rein grammatisch auf 2 bezieht, geht sachlich auf das Ganze, vor allem auf 1; also stellt Garrick die Satzfolge um 1. 3. 2. Gewiss vollkommen logisch gedacht! Dass der Berichterstatter aber im Affekt spricht und den tiefen Eindruck, den das Erlebte auf ihn gemacht hat, reflektiert, und dass dieser Affekt gerade durch eine nicht vorher überlegte Satzfolge ausgedrückt werden soll, verstand Garrick scheinbar nicht.

Digitized by Google

G. III. 2. 84 f.

. . . as if that joy *had* now become a loss . . .

Sh. V. 2. 55

. . . joy *were* now become . . .

Durch die Änderung passte Garrick den Stil mehr dem modernen Sprachgebrauche an.

G. III. 2. 86.

... now he thanks the Old Shepherd, *who* stands ...

Sh. V. 2. 59

. . . old shepherd *which* stands . . .

‚which' auf Personen bezüglich, war im XVIII. Jahrhundert nicht mehr gebräuchlich.

G. III. 2. 87 ff.

. . . then asks Bohemia forgiveness, then embraces his son-in-law, then again *worries* his daughter with clipping her.

Sh. V. 2. 56 f.

. . . *worries he* his daughter . . .

Das überflüssige ‚he' liess Garrick fort.

G. III. 2. 96.

my eyes für

Sh. V. 2. 90.

mine eyes

wurde schon öfter konstatiert.

Sh. V. 2. 90—91

caught the water though not the fish

fand Garrick weder bei Hanmer noch bei Warburton. Indessen giebt an der betreffenden Stelle Warburton eine Fussnote, worin er das Streichen dieser Stelle dadurch rechtfertigt, dass er sie für ‚a most stupid interpolation of some player, that angled for a witticism' erklärt, und dieser Meinung war Garrick wohl auch, als er sie überging.

G. III. 2. 98 ff.

she with an, Alas! I wou'd fain say, *blend* tears —
I am sure my heart wept blood.

Digitized by Google

Sh. V. 2. 96 ff.

she *did* with an ‚Alas' I would fain say, *bleed* tears, *for* I am sure, my . . .

Ich möchte alle 3 Abweichungen für unbeabsichtigt erklären, auch ‚blend' für ‚bleed', denn, falls Garrick ‚bleed tears' hätte vermeiden wollen, etwa weil der Ausdruck ihm zu hyperbolisch erschien, so hätte der korrekte Mann sicher ‚blent' geschrieben, da das folgende ‚to weep' auch in der Präteritalform stand.

G. III. 2. 115.

that they *will* speak to her

Sh. V. 2. 110.

that they *say one would* speak to her.

Die Änderung war durch die veränderte Situation bedingt.

Bei Shakespeare schliesst die Scene, indem wir von dem Third Gentleman hören, Perdita habe, als sie erfahren, dass sich in Paulinas Besitze eine Statue ihrer Mutter befinde, ‚performed by that rare Italian master, Julio Romano', den Wunsch ausgesprochen, diese zu sehen. Die 3 Gentlemen wollen sich nun diesem Besuche des Hofes bei Paulina anschliessen. Bei Garrick, wo ja Paulina selbst auf der Bühne war, musste dem Zuschauer die Kenntnis von dem Vorhandensein der Statue natürlich auf andere Weise zukommen. Paulina trägt hier Camillo auf, den Hof von dem Vorhandensein dieser Statue zu benachrichtigen und denselben zu sich einzuladen.

Der ‚most rare master of Italy' wird beibehalten, nur den Namen ‚Julio Romano' lässt der Bearbeiter fort, wohl weniger wegen des Anachronismus' (s. oben: Einheit der Zeit), als weil er Grund zu glauben hatte, dass sein Publikum ca. 1750 jenen Maler, der 1492—1546 lebte, nicht gekannt haben würde.

Digitized by Google

Scene III.

The Court.

Enter Autolicus.

Bei Shakespeare schliesst sich die entsprechende Scene ohne Scenenwechsel an die vorige an. Indessen, da Garrick die vorige Scene in Paulinas Hause hatte spielen lassen, musste er hier eine Verwandlung einschalten.

G. III. 3. 1 ff.

Now had I not the dash of my former life in me, wou'd preferment *fall* upon my head.

Sh. V. 2. 122 f.

. . . preferment *drop* upon . . .

Garrick wählte hier das häufigere Wort.

Sh. V. 2. 124—125 und 126—130

blieb weg wegen der veränderten Situation.

G. III. 3. 5.

. . . *his* secret . . . für

Sh. V. 2. 132.

. . . *this* secret . . . ist Druckfehler.

G. III. 3. 11 ff.

Clown: You are *all* well met, Sir, you denied *that* I was a gentleman born: see these cloaths! say you see them not, and think me still no gentleman born — give me the lie, do — and try whether I am *now no* gentleman born.

Sh. V. 2. 139 ff.

Clown: You are well met, sir. You denied *to fight with me this other day because* I was no gentleman born. See *you* these clothes? say you see them not and think me still no gentleman born: *you were best say these robes are not gentleman born:* give me the lie, do and try whether I am *not now a* gentleman born.

Die Ironie, die in dem ersten Satze ‚you . . . met' liegt, wird durch das ‚all' noch verstärkt. ‚you denied to fight with me' blieb weg, weil wir nichts davon wissen.

Digitized by Google

‚this other day' blieb fort, weil wir uns bei Garrick die ganze Zeit der Handlung auf 24 Stunden beschränkt denken müssen (vgl. unten!). Den Satz, in dem ‚you' fortblieb, verwandelt Garrick aus einem Fragesatz in einen Ausrufsatz, um den Effekt zu verstärken. ‚you were best . . . born' blieb weg, vielleicht weil Garrick in diesem billigen Witz eine Interpolation eines Schauspielers vermutete. Die umständliche Ausdrucksweise

‚wether I am not now a' vereinfachte Garrick zu ‚. . . . am now no'.

G. III. 3. 16 ff.

Autol: I know, you are now, Sir, a gentleman born.
Clown: Ay, and have been so, for any time *this half hour.*

Sh. V. 2. 146.

. . . time *these four hours.*

Bei Garrick schreitet die Handlung viel rascher vorwärts als bei Shakespeare. Boileau wünschte ja, dass die Handlung eines Dramas sich in 24 Stunden abspiele. Garrick kürzte also hier die Zeit, da nichts ihn zwang, anzunehmen, es seien schon 4 Stunden seit der Öffnung des Bündels verflossen.

G. III. 3. 22 ff.

the princess, my sister, *(that is that was my sister)* called my father, father and so we *all* wept . . .

Sh. V. 2. 154.

the princess, my sister, called my father, father; and so we wept . . .

Die Parenthese hat Garrick wohl der grösseren Deutlichkeit wegen hinzugefügt. Möglich ist aber auch, dass Garrick hierdurch noch einen Extra-Witz beisteuern wollte. ‚all' ist zur Verstärkung hinzugefügt.

G. III. 3. 29.

I humbly beseech you, Sir, to *pardon* all the faults I have committed.

Digitized by Google

Sh. V. 2. 160.

. . . to *pardon me* all . . .

‚me' blieb fort, weil es überflüssig war. Von Zeile 36 an, hat Garrick eine selbständige Einschaltung gemacht und zwar eine, zu der er durch seine bisherigen Änderungen absolut nicht gezwungen war. Sie stellt sich vielmehr zu der Änderung Garricks II. 1., wo der von Shakespeare leicht angedeutete Streit zwischen Dorcas und Mopsa von ihm breiter ausgeführt ist. Geradeso hier, Shakespeare deutet an, dass Autolicus, der sonst so Gewitzte, schliesslich doch zu Kreuze kriechen muss, Garrick führt das näher aus, indem er den Clown das ihm in G. III. 1. abgenommene Geld wieder erlangen lässt. Mit genau denselben Worten, mit denen Autolicus oben den Clown abgetrumpft und eingeschüchtert hatte,

> ‚Seest thou not the air of the court in these enfoldings? Hath not my gait in it the measure of the court? etc. etc.'

treibt der Clown jetzt den Gauner in die Enge und erbietet sich für ein reichliches Honorar, beim Könige ein gutes Wort für ihn einzulegen. Ja, wie oben die Schäfer das Geld in 2 Raten zahlen sollten, die zweite ‚after the business is done', so ist es auch hier. Clown und Autolicus haben also völlig ihre Rollen getauscht. Mit G. III. 3. 49 (Sh. V. 2. 168) schliesst sich dann Garrick wieder an den Shakespearetext an. Diese Erweiterung der Scene ist ja an sich ein ganz hübscher Einfall, der entschieden seine Wirkung auf der Bühne nicht verfehlt haben wird, aber der Charakter des Clown ist zweifellos dadurch inkonsequent geworden. [Das Nähere darüber unter „Charaktere".] Veranlasst wurde diese Ausbeutung der Situation wohl dadurch, dass Garrick als alter Bühnenpraktiker sehr genau wusste, dass das Publikum gern den Bösewicht zum Schluss als Geprellten sieht, und dass die Gelegenheit, komische Wirkungen zu erzielen, hier recht günstig war. Wenn Shakespeare diese Gelegenheit nicht ergriffen, oder, sagen wir, ausgebeutet hat, so erklärt sich das wohl daher, dass er fürchtete, die geriebene,

Digitized by Google

zielbewusste Handlungsweise des Clown gegenüber dem äusserst schlauen Autolicus würde schlecht zu dem Charakter des Clown passen, wie wir ihn bisher kennen gelernt haben, nämlich als dummen Tölpel. So verzichtet Shakespeare lieber auf komische Effekte, die er nur durch die Inkonsequenz eines Charakters zu erkaufen vermocht hätte.

G. III. 3. 50.

Thou art as honest a *tall* fellow as any in Bohemia.

Sh. V. 2. 169.

. . . honest a *true* fellow as any *is* in Bohemia.

‚tall' für ‚true' weil es besser zu Autolicus passte und zudem etwas weiter unten G. III. 3. 57 (Sh. V. 2. 177) Autolicus noch einmal als ‚tall fellow' bezeichnet wird. ‚is' blieb als überflüssiges Wort weg.

III. 3. 59 schiebt Garrick ‚no matter for that' ein, um einen Übergang zum Folgenden zu haben, denn Sh. V. 2. 180—185 hat er fortgelassen, wahrscheinlich, weil ihm das fortwährende Spielen mit dem Worte ‚tall fellow' missfiel.

G. III. 3. 61.

to see the queen's statue.

Sh. V. 2. 187.

. . . queen's picture.

‚a picture' war es aber genau genommen nicht, sondern ‚a statue'. Daher die Änderung.

Scene IV.[1]).

Paulina's House.

Enter Leontes, Polixenes, Florizel, Perdita, Camillo, Lords (unter denen auch Cleomines einbegriffen sein muss) and Attendants.

---

1) Freiherr von Vincke sagt in Shakespeare-Jahrbuch VII. p. 371, wo er den Inhalt der Garrickschen Bearbeitung des „Wintermärchens" angiebt, nachdem er G. III, 3 besprochen: „Im Druck findet sich Weiteres nicht. Jedenfalls folgte nun die Shakespearesche letzte Scene: A chapel in Paulina's House; denn nicht bloss wurde diese

Digitized by Google

Dabei ist stillschweigend angenommen, dass sich Paulina schon auf der Bühne befindet, als die oben genannten Personen eintreten. Garrick hielt es wohl für überflüssig, ihre Anwesenheit noch besonders zu erwähnen, da die Scene sich in ihrem Hause abspielt. Sie entspricht in der Hauptsache Sh. V. 3, aber auch nur in der Hauptsache. Zunächst hat Garrick aus Sh. V. 1 nicht unerhebliche Teile herübergenommen. Mit den ersten Worten des Cleomines dort, beginnt hier Polixenes. Der Grund, warum Garrick den Böhmenkönig sprechen lässt, ist leicht ersichtlich. Polixenes ist eine viel wichtigere Figur im Stück als Cleomines, und wir müssen in Folge dessen ihn auch öfter als jenen hören. Die Antwort des Leontes ist so weit übernommen, wie sie in den Zusammenhang passt. Als er seine Kinderlosigkeit beklagt Sh. V. 1. 8—12, ist dem entsprechend geändert in G. III. 4. 7—9

Whilst I gaze upon
This pretty abstract of Hermione (Perdita ist gemeint)
So truly printed of, . . .

G. III. 4. 15.
Kill'd I kill'd! I did so but thou strik'st me.

---

oben (Scene 2) bereits vorbereitet, sondern es steht auch im Personenverzeichnis Hermione, welche bisher nicht auftrat, ausdrücklich angegeben. Der Schluss behielt wohl das Original Wort für Wort bei (da Änderungen nirgends geboten erschienen), und das mag der Grund gewesen sein, dass man den Wiederabdruck für überflüssig hielt". Etwas weiter unten sagt er dann in Bezug darauf, „die Rolle der Hermione ist auf 7 Zeilen zusammengeschrumpft". Leider hat von Vincke nicht angegeben, welche Ausgabe von Garricks Bearbeitung er benutzt hat, in der meinigen vom Jahre 1774 findet sich diese letzte Scene vor und widerlegt die Vermutung Vinckes, dass sie Wort für Wort mit der entsprechenden Scene bei Shakespeare identisch sei. Im Gegenteil finden sich gerade hier bedeutende Änderungen, auf die ich im Einzelnen noch zurückkommen muss, und die auch zeigen werden, dass die Rolle Hermiones nicht auf 7 Zeilen zusammengeschrumpft ist, sondern dass die 7 Shakespeareschen Zeilen zu 19 erweitert sind.

Digitized by Google

Sh. V. 1. 18.

She I kill'd! I did so . . .

Das nicht ganz korrekte ‚she I killed' wurde abgeändert.

Auf die Worte verzweifelter Resignation und die Bitte, ihn zu schonen ‚say so but seldom', antwortet bei Shakespeare Cleomines, indem er sich dieser Bitte des Leontes anschliesst. Paulina hat darauf nur die lakonischen Worte

‚you are one of those
Would have him wed again',

und dann wird das Heiratsprojekt erörtert, das Paulina aber unter Nichtachtung der Bitte, den König zu schonen, mit ihrer gewohnten Energie heftig bekämpft. Wie anders bei G. III. 4. 18 ff.:

Touch'd to th' noble heart!
What, my dear sovereign, I said not well;
I ment well; pardon then a foolish woman —
The love I bore your queen — lo fool again! —
I'll speak of her no more.

Warum aber lässt Garrick hier Paulina so ganz anders sprechen? Weil sie Sh. III. 2. 222—223 sagt:

he is touch'd
To the noble heart ,

Sh. V. 3. 3—4.

What, sovereign, sir,
I did not well, I ment well und

Sh. III. 2. 229 ff.

a foolish woman:
The love I bore your queen — lo, fool again! —
I'll speak of her no more.

Man sieht, wie weit sich Garrick das Material für seine Bearbeitung herholte. Nun ist es ja psychologisch nicht undenkbar, dass Paulina, die Trotzige, Männliche, in diesem Falle, wo sie ebenfalls zu weit gegangen ist — ihre herrische Sprache passt in die Situation bei Garrick nicht hinein,

Digitized by Google

und insofern ist sie auch hier zu weit gegangen — die Worte aus Sh. III. 2 spricht; indessen haben wir denn im ganzen Stück Garricks nur ein einziges Mal die wirkliche, thatkräftige Paulina Shakespeares kennen gelernt? Wenn Garrick dadurch, dass er die 3 ersten Akte wegschnitt, sich auch so manches Wertvolle entgehen liess, er hätte das Übriggebliebene dennoch besser verwerten können. Hätte er nicht gewaltsam eine gewisse Einheit des Ortes erzwingen wollen, so wäre er nicht in die Notwendigkeit versetzt worden, diese prächtige Scene Sh. V. 1, die für den Charakter Paulinas wie für den der Hofleute Cleomines etc. und nicht zum mindesten für den des Leontes so äusserst charakteristisch ist, gerade in ihren besten Teilen zu streichen.

Auch passen die harten Vorwürfe Paulinas, die Garrick aus Sh. V, 1. herübergenommen hat, so, wie die Handlung bei ihm gewendet ist, nicht mehr in die Situation. Bei Shakespeare verbindet Paulina damit die Absicht, den König um jeden Preis von einer neuen Heirat abzuhalten, und dazu hat sie schwerwiegende Gründe; bei Garrick aber denkt Leontes nicht im mindesten daran, auf die Brautschau zu gehen, er hat bereut, ihm ist verziehen, sodass Paulina absolut keinen Grund hat, so energisch ihm gegenüber aufzutreten. G. III. 4. 22—27 = Sh. V. 1. 49—54.

Hiermit hören die Entlehnungen aus Sh. V. 1 auf, und Garrick folgt jetzt Sh. III. 3, freilich mit bedeutenden selbständigen Interpolationen.

Die Worte des Leontes Sh. V. 3. 8 ff. hat G. III. 4. 32 ff., etwas gekürzt, Polixenes in den Mund gelegt, in der Absicht, die Reden auf die Hauptpersonen möglichst gleichmässig zu verteilen. An sich hat da Garrick sich von einem ganz richtigen Gefühl leiten lassen. Bei Shakespeare sprechen in der Schlussscene fast nur Leontes und Paulina; Florizel ist völlig stumme Person, Polixenes und Perdita reden auch nur herzlich wenig, und selbst Hermione ist mit 7 Zeilen abgefunden. Garrick musste, schon weil er sein Stück ‚Florizel and Perdita' nannte, diese beiden Figuren mehr in

Digitized by Google

den Vordergrund schieben; doch auch Polixenes und Hermione, über die ich noch ausführlicher zu sprechen haben werde, sind hier viel weniger schweigsam als in der Vorlage, wohingegen die Rolle Paulinas wesentlich gekürzt ist. Einmal, wie gesagt, hat das seinen Grund darin, dass die Reden im allgemeinen gleichmässiger verteilt werden sollten, aber ein anderes Moment kommt hinzu. In der naiven Zeit Skakespeares war der Rangunterschied zwischen Herr und Knecht, König und Unterthan auf der Bühne viel mehr verwischt als in einer späteren Zeit, wo man es bei dem immer realistischer werdenden Denken für unwahr hielt, dass eine Untergebene, wie hier Paulina, in Gegenwart von so viel Fürstlichkeiten so vorlaut fast ausschliesslich das Wort hatte und mit Leontes diskutierte, wohingegen Polixenes nur hin und wieder ein Wort in die Unterhaltuug hineinwarf. Auch bei Molière sind die Untergebenen noch zum grossen Teil Führer der Handlung, Dienstboten mischen sich ungeniert in die Unterhaltung ihrer Herrschaft und wagen wohl sogar, dieser den Kopf zurecht zu setzen; später fand man so etwas unnatürlich, in unseren modernen Bühnenstücken wird zur Charakterisierung der Dienstboten kaum mehr der leiseste Versuch gemacht, und selbst, wenn an einem Hofe die Höflinge die Führer der Handlung sind, so werden sie doch nie in so naiver Weise die ganze Diskussion beherrschen, so unaufgefordert plaudern, bemängeln und tadeln, wie hier Paulina. Garrick war in dieser Hinsicht schon viel zu sehr Realist, als dass er die Reden der Paulina, bei der Könige und Prinzen schweigen, nicht als störend empfunden hätte. Was für die Charakteristik der einzelnen Personen mit diesem Streben nach Realistik verloren ging, soll nachher noch besprochen werden.

Die Worte des Originals, an die ich diese Betrachtung anknüpfte, sind von Garrick gekürzt worden. Bei Shakespeare wird darin nämlich zweimal erwähnt, dass man gekommen sei, die Statue der Hermione zu sehen. Garrick liess ja alles Überflüssige fort, und so genügte ihm auch

Digitized by Google

hier eine einmalige Erwähnung. Warum Sh. V. 3. 37 f.

Leontes: . . . dœs not the stone rebuke me
For being more stone than it?

von Garrick gestrichen wurde, ist nicht ganz klar.

Nach Perditas Worten G. III. 4. 64—66 (Sh. V. 3. 42—44), in denen sie um den Segen der Mutter bittet, lässt Garrick Florizel sprechen und zwar in demselben Sinne. Als Perditas Verlobter hat auch er ein Recht auf diesen Segen. Der Grund der Einschiebung ist schon oben erwähnt. Überhaupt lässt Garrick mit feinem Takte Florizel nur zu Worte kommen, wenn Perdita zuvor gesprochen hat; nur wenn es sich um seine Braut handelt, hat er ein Recht und ein Interesse mitzureden. — Darauf giebt Garrick auch Leontes noch ein Paar eigene Worte

‚O master-piece of art! nature's deceiv'd
By thy perfection, and at every look
My penitence is all afloat again.
[Weeps]'.

Diese Einschiebung war bedingt durch die folgenden Worte des Cleomines (bei Sh. Camillo):

‚My lord, your sorrow was too sore laid on,
Which sixteen winters cannot blow away
. . . . . .'.

die ohne diesen Einschub mit Recht dem Bearbeiter zusammenhanglos vorkamen und irgend ein Bekenntnis der Reue voraussetzten. Die Worte sind Cleomines zuerteilt, nicht wie bei Shakespeare dem Camillo, da ja streng genommen, jetzt Camillo nicht in Leontes Diensten stand, und so die Worte oben besser für Cleomines passten. Abermals ein markantes Beispiel für Garricks pedantische Logik.

Gerade so wie oben die eingelegten Worte Florizels nur dasselbe sagen wie die vorhergegangenen des Originals, so legt Garrick, in derselben Weise sich an die Worte des Polixenes G. III. 4. 78 ff. (Sh. V. 3. 53 ff.) anschliessend, eine Bemerkung Perditas ein. Polixenes bittet Leontes, sich zu schonen, die Tochter schliesst sich der Bitte an. Also

Digitized by Google

selbst, wo Garrick interpoliert, benutzt er gern Shakespearesche Motive. Er führt in diesen beiden Fällen gerade so nur Gedanken des Altmeisters Shakespeare weiter aus, wie er G. II. 1 den schon im Originale angedeuteten Streit zwischen Mopsa und Dorcas und G. III. 3. das Malheur des Autolicus breiter behandelt hatte. Seine Pietät gegen Shakespeare war viel zu gross, als dass er Eigenes in das Stück gebracht hätte, ausser wenn es nicht direkt notwendig und geboten war.

G. III. 4. 89.
it *move* für
Sh. V. 3. 61.
it *moves*

fand Garrick in allen ihm vorliegenden Ausgaben.

G. III. 4. 91.
What was he that *made* it? *see, see,* my lord,
Sh. V. 3. 63.
What was he that *did make* it? *See,* my lord,

Warum hier auf Kosten eines guten, leichtflüssigen Metrums die freilich kompliziertere Wendung ‚did make' zu ‚made' von Garrick vereinfacht worden ist, bleibt unbegreiflich.

G. III. 4. 96.
As we *were* mock'd with art.
Sh. V. 3. 68.
As we *are* mock'd with art.

Garricks Lesart ist nicht selbständig, sondern aus den vorliegenden Texten übernommen.

G. III. 4. 105 f.
There is an air *come* from . . .
Sh. V. 3. 78.
. . . air *comes* from . . .

Shakespeares Lesart galt im XVIII. Jahrhundert nicht mehr als korrekt.

G. III. 4. 108.
For I will kiss *it* (auf die Statue bezüglich)

Digitized by Google

Sh. V. 3. 80.

For I will kiss *her* (auf die Statue bezüglich)

und G. III. 4. 121.

What you can make *it* do „ „ „ „

Sh. V. 3. 91.

What you can make *her* do „ „ „ „

stellen sich zu dem Fall G. III. 4. 63, wo Garrick, dort allerdings im Anschluss an Warburton, ‚from *my* admiring daughter' schreibt anstatt Sh. V. 3. 41 ‚from *thy* admiring daughter'. Garrick will uns durch diese Änderungen stets ins Gedächtnis rufen, dass Leontes in der That nur eine Statue vor sich zu haben wähnt, ein lebloses Ding, von dem man als einem Neutrum spricht. Er versteht nicht, dass der heftige Affekt des Leontes grade darin seinen Ausdruck findet, dass er die Statue wie ein lebendes Wesen anspricht.

G. III. 4. 109.

The ruddiness upon her *lips* is wet.

Sh. V. 3. 81.

. . . upon her *lip* is wet.

Der Plural ‚lips' ist korrekter.

Nach Perditas Worten G. III. 4. 112 f. (Sh. V. 3. 84 f.)

So long cou'd I
Stand by a looker-on

schliesst Garrick wieder ein paar Worte Florizels an, welche in derselben Weise mit Perditas Worten zusammenhängen wie oben:

So long cou'd I
Admire her royal image stampt on thee
Heiress of all her qualities.

G. III. 4. 122.

I am content to *look;* what to speak.

Sh. V. 3. 92.

I am content to *look on:* what to speak.

Bei Garrick blieb ‚on' wohl nur versehentlich fort.

G. III. 4. 126.

And those that think it *an* unlawful business.

Digitized by Google

Sh. V. 3. 96.

On: those that think it *is* unlawful business.

‚and' für ‚on' stammt aus Warburton; die zweite Abweichung mag eine zufällige sein.

G. III. 4. 129 ff.

Paul. Music, awake her — strike —
'Tis time; descend — no more — approach;
Strike all that look *on you* with marvel
(Music; during which she comes down.)
Leont. (retiring) Heav'nly pow'rs!
Paul. (to Leontes) Start not . . .

Sh. V. 3. 98 ff.

Paul. Music, awake her; strike! (Music)
'T is time; descend; *be stone* no more; approach;
Strike all that look *upon* with marvel. *Come,*
I'll fill your grave up: stir, nay, come away,
Bequeath to death your numbness, for from him
Dear life redeems you. You perceive she stirs:
(Hermione comes down)
Start not, ...

Garrick liess also ‚be stone' und gleichzeitig ‚Come, I'll fill . . . she stirs' fort. Das erklärt sich wohl am besten so, dass er sich nicht der Möglichkeit aussetzen wollte, missverstanden zu werden. Die fortgelassenen Worte konnten ja wörtlich verstanden werden. Man hätte Hermione vielleicht wirklich von den Toten auferstanden geglaubt. ‚upon' wurde durch das deutlichere ‚on you' ersetzt. Wir haben hier also 2 Verse mit nur 4 Hebungen. Das ‚no more' ist bei Garrick nach der Weglassung des ‚be stone' kaum zu verstehen und wohl nur geblieben, um den Vers nicht noch weiter zu verkürzen. Dass Garrick, nachdem Hermione sich bewegt hat, den Ausruf des Leontes einschaltet, halte ich für richtig empfunden. In dieser Situation muss dem Leontes ein Ruf des Staunens entschlüpfen. Er darf nicht warten, bis Paulina mit ihrer Rede zu Ende ist.

Digitized by Google

G. III. 4. 137.
She is become *your* suitor.
Sh. V. 3. 109.
Is she become *the* suitor.

‚she is' war hier grammatisch besser; ‚your' machte den Sinn klarer. — Endlich, nachdem Paulinas Wortschwall versiegt, findet Leontes bei Shakespeare die Worte (V. 3. 109)

O, she's warm!
If this be magic, let it be an art
Lawful as eating.

Dafür sagt G. III. 4. 137 ff.

Support me, Gods!
If this be more than visionary bliss
My reason cannot hold: my wife! my queen!
But speak to me, and turn me wild with transport
I cannot hold me longer from these arms;
She's warm! she lives!

Garrick verdient hier wegen seiner Änderung gewiss keinen Tadel. Auch für unser Empfinden ist dieses tertium comparationis nicht mehr geschmackvoll; auch ein moderner Bearbeiter würde wie Garrick diese Skakespeareschen Worte umgestalten. Wie gewöhnlich hat Garrick bei seiner Änderung noch möglichst viel vom Originale benutzt. —

Bei Shakespeare geht die Handlung, wie folgt, weiter:

Pol. She embraces him
Cam. She hangs about his neck
If she pertain to life, let her speak too.

Perdita und Florizel äussern ihr freudiges Erstaunen mit keinem Worte. Garrick liess die Bemerkung des Polixenes ganz weg und gab ihm die Worte Camillos aus Gründen, die wir jetzt kennen. Dann kommt Perdita zu Wort. Auch die Tochter muss zu dieser unverhofften Wiederfindung der Mutter sich äussern. Aber da sie in der Vorlage nicht sprach, hatte Garrick gar keinen Anhaltspunkt, und sie ähnliche Worte sprechen zu lassen, wie die kühl-beobachtenden

Digitized by Google

des der Angelegenheit doch immerhin fernerstehenden Polixenes, ging nicht an. Sehr glücklich war daher der Einfall, ihr nur die Worte G. III. 4. 144

O Florizel! (Perdita leans on Florizels bosom).

in den Mund zu legen. So wird nichts Wesentliches hinzugethan, und grade diese kurze Äusserung ist natürlich. Die Gewalt der ungewöhnlichen Ereignisse verursacht dem zarten Mädchen die Empfindung einer gewissen, sie überwältigenden Scheu. Was kann sie da Natürlicheres thun, als an die Brust des geliebten Mannes zu flüchten! Und gleichzeitig ist damit auch Florizel die Gelegenheit zu einer Äusserung gegeben: G. III. 4. 144 f.

My princely shepherdess!
This is too much for hearts of thy soft mold.

Hier hat Garrick glänzend die Situation erfasst und mit besonderer Sorgfalt durchdacht, wie überhaupt diese letzte Scene von ihm am aller sorgfältigsten durchgearbeitet zu sein scheint. Nach Florizels Worten lässt Garrick Leontes sagen III. 4. 146 ff.:

Her beating heart meets mine, and fluttering owns
Its long-lost half: these tears that choak her voice
Are hot and moist — it is Hermione.

Garrick fürchtete, dass das lange Schweigen Hermiones auf sein Publikum befremdend wirken würde, und deshalb lässt er hier die Gründe dieses Schweigens jedem verständlich ausprechen.

G. III. 4. 149 f.:

I'm turn 'd myself to stone! where *has she* liv'd?
Or how *so* stolen from the dead.

Sh. V. 3. 114 f.:

Ay, and make't manifest where *she has* lived?
Or how stolen from the dead.

Die Änderung war bedingt durch die vorigen Interpolationen. Bei Shakespeare schliessen sich die Worte gleich an die Camillos an: ‚. . . let her speak too'. Die Ein-

Digitized by Google

schiebung des ‚so' geschah aus metrischen Rücksichten. In die folgenden Worte Paulinas macht Garrick abermals eine Einschiebung, durch die er noch einmal den Grund von Hermiones Schweigen aussprechen lässt. G. III. 4. 155 f.

'T is past all utterance, almost past thought,
Dumb eloquence beyond the force of words.

An die Worte Sh. V. 3. 121.

‚Our Perdita is found'

schliesst Garrick einen Hinweis auf Florizel an, und Hermione nimmt in ihrer Antwort G. III. 4. 163 ff. dann ebenfalls auf ihn Bezug.

Die Verse G. III. 4. 165—186 enthalten eine grössere selbständige Interpolation Garricks, die hauptsächlich Hermiones wegen gemacht ist. Er meinte, sie nicht länger schweigen lassen zu dürfen.

Hören wir zunächst ein kritisches Urteil über die Wortkargheit der Königin bei Shakespeare:

> Mrs. Jameson sagt in ‚Characteristics of Women etc.' London 1833 II, 20: ‚It appears to me that her silence during the whole of this scene (except when she invokes a blessing on her daughter's head) is in the finest taste as a poetical beauty, besides being an admirable trait of character. The misfortunes of Hermione, her long religious seclusion, the wonderful and almost supernatural part, she has just enacted, have invested her with such a sacred and awful charm that any words, put into her mouth, must, I think, have injured the solemn and profound pathos of the situation'.

Sicherlich würde es unkünstlerisch sein, wenn die Königin in langen, hochtrabenden Tiraden Leontes grossmütig ihre Verzeihung ausspräche, aber dennoch vermag ich mich dem Eindruck nicht zu entziehen, dass hier etwas fehlt. Die Mutterliebe ist zwar zu Worte gekommen, aber die Gattenliebe nicht. Shakespeare fasst Hermione ja zweifellos als eine durch unsägliche Leiden tief geläuterte Natur auf,

Digitized by Google

für die viele Worte nicht passen. Garrick verstand und acceptierte das. In seiner Einlage lässt er Hermione zunächst der göttlichen Weisheit danken, die alles so schön gefügt hat: G. III. 4. 169 ff.

Before this swelling flood o'er-bear our reason,
Let purer thoughts, unmix'd with earth's alloy,
Flame up to heav'n and for its mercy shewn
Bow we our knees together.

Das Ätherische, das Shakespeare seiner Hermione giebt, hat Garrick sicher empfunden, von einer Verzerrung des Charakters durch den Bearbeiter kann bei dieser Figur nicht die Rede sein. Nachdem die Königin aber ihrer Pflicht gegen den allweisen Vater nachgekommen ist, hat sie auch Worte für ihren Gatten, G. III. 4. 178:

This firstling duty paid, let transport loose,
My lord, my king, — there's distance in those names,
My husband!

Ich meine, die Hermione Shakespeares, die für ihren Gatten, von dem sie sich 16 Jahre lang getrennt sah, kein ähnliches Wort findet wie für ihre Tochter, ist uns menschlich zu fremd, mag sie in ihrer hehren, strengen Ruhe sich noch so schön ausnehmen, wir empfinden doch ein Gefühl der Scheu, den Mangel eines warmen, herzlichen Wortes für ihren Gatten, und so können wir Garricks Streben, sie uns menschlich näher zu bringen, nur anerkennen. —

Mit Vers 186 schliesst sich Garrick wieder an die Vorlage an (Sh. V. 3. 123 ff.) und folgt ihr bis G. III. 4. 200 (Sh. V. 3. 135), nur dass er bei Paulinas Erzählung eine durch die Änderung der Vorgeschichte bedingte Einschiebung ‚how the queen escaped from Sicily etc.' macht. Nach Paulinas wehmütiger Äusserung, alle seien jetzt glücklich ausser ihr, die ihren Gatten nie wiederfinden würde, auf welche bei Shakespeare ihre Verlobung mit Camillo folgt, hat Garrick nur die kurzen tröstenden Worte:

Leontes: No, no, Paulina,
Live bless'd with blessing others.

Digitized by Google

Dann geht die Handlung weiter, Paulina scheint getröstet. Garrick hat es also verschmäht, dem Originale zu folgen und Paulina, die sich selbst ‚an old turtle' nennt, einen zweiten Gatten finden zu lassen, eine Änderung, die nur z. T. durch frühere bedingt war. Bei Garrick hatte ja Paulina 16 Jahre lang zusammen mit Camillo am Hofe des Polixenes gelebt, da wäre es fast lächerlich, zum mindesten höchst sonderbar gewesen, wenn sie nun plötzlich wie zur Feier des Tages sich mit Camillo verlobte, nur damit ein Pärchen mehr am Schlusse des Stücks den Segen des Publikums erbäte. Aber ich glaube, auch ohne diesen Umstand würde Garrick es verschmäht haben, die beiden alten Hofleute noch zu einem Paar zu machen. Ist denn diese Vereinigung irgendwie vorbereitet? Gervinus in dem oben angeführten Buche sagt zwar Bd. IV. p. 247: „Camillo, die Arzenei beider Häuser, der Retter der Eltern und der Kinder (dessen Verbindung mit der Retterin Pauline daher, trotz ihres unpassenden Ehealters, einen passenden Sinn hat) u. s. w." Die Motivierung dieses „passenden Sinns" (weil beide sich um die Königsfamilien verdient gemacht haben) scheint mir denn doch nicht hinreichend, um die psychologische Notwendigkeit dieses Ehebündnisses jederman begreifen zu lassen. Wir haben gar keinen Grund, die Schwächen Shakespeares zu vertuschen. Unser grösster Dramatiker, der uns das Schönste geboten, was wir an dramatischer Poesie besitzen, der uns auch in diesem Stücke so manches schöne Bild, so manchen herrlichen Charakterkopf entworfen, der die Entwickelung einer verhängnisvollen, grossen Leidenschaft (die Eifersucht des Leontes) aus dem Nichts so grandios zu zeigen verstanden hat, er büsst wahrlich nicht an Schätzung ein, wenn wir zugeben, dass er hier einmal der durch alle Jahrhunderte sich gleichbleibenden Freude des Publikums an möglichst vielen Pärchen zum Schlusse entgegenkam und, um mit Gervinus zu sprechen, die beiden Arzeneien sich für immer zu einander gesellen liess. Aber nun zu Garrick. Wäre Garricks Standpunkt wirklich, wie es Herr von Vincke

Digitized by Google

darstellt[1]), einzig der des Theaterunternehmers und Bühnenpraktikers gewesen, er hätte sicher, trotzdem beide, Paulina und Camillo, schon längere Zeit an demselben Hofe lebten, sich hier die verführische Gelegenheit nicht entgehen lassen, durch Übernahme dieses dritten Paares den Beifall des Publikums herauszufordern. Daraus aber, dass Garrick diesen unkünstlerischen Effekt verschmähte, geht doch unverkennbar sein ideales Streben hervor, den Geschmack seines Publikums zu verfeinern. Hätte bei der Abfassung zum mindesten dieser Shakespearebearbeitung nur der Theaterunternehmer und Bühnenpraktiker mitgesprochen, so hätte Garrick hier den Schluss des Originals beibehalten. Der Beifall der johlenden Menge wäre nicht ausgeblieben. Nun die Geschichte lehrt, dass er auch so nicht ausgeblieben ist. —

Sehen wir, was Garrick an Stelle dieser überflüssigen Verlobung setzt. Den Übergang dazu, Paulinas Klage über ihre Einsamkeit, behielt er, wie wir sahen, überflüssigerweise bei. Von der langen Schlussrede des Leontes übernahm er etwa die Hälfte, doch machte er einige Umstellungen:

G. III. 4. 202—204 = Sh. V. 3. 147—149
G. III. 4. 204—207 = Sh. V. 3. 143—146
G. III. 4. 208—210 = Sh. V. 3. 149—151.

Dann kommt Perdita noch einmal zu Worte. Sie gesteht verschämt ihre Unbeholfenheit, in den neuen Verhältnissen sich zu bewegen, in welche sie plötzlich versetzt ist; doch ihre Liebe zu Florizel ist dieselbe geblieben, wenn auch das Milieu, in dem diese Liebe sich abspielt, ein anderes geworden. Florizel antwortet ihr G. III. 4. 219 ff.:

---

1) Freiherr von Vincke in Shakespeare-Jahrbuch Bd. IX, p. 21. „Das Gesamtresultat der Garrickschen Shakespeare-Arbeiten ist dieses: Garricks Standpunkt, bei aller Verehrung, die er vor Shakespeare hegte, war doch einfach der des Theaterunternehmers und Bühnenpraktikers. Er änderte nie, bloss um zu ändern, sondern er änderte nur da, wo es ihm durch den Geschmack des Publikums oder durch das Interesse der Bühnenwirkung geboten schien. Diese Gründe lassen sich immer erkennen, wenn sie sich auch nicht immer billigen lassen".

Digitized by Google

Be still my queen of May, my shepherdess,
Rule in my heart; my wishes be thy subjects,
And harmless as thy sheep.

Garrick verfällt also hier wieder in den Schäferton von Perditas Song im zweiten Akt. Dann schliesst er die letzten 4 Shakespearezeilen (einen halben Vers abgerechnet) an

G. III. 4. 221—225 = Sh. V. 3. 151—155,

fügt aber selbständig hinzu

than thank the righteous Gods,
Who after tossing in a perilous sea,
Guide us to port, and a kind beam display
To gild the happy evening of our day.

Dieser Schluss trat an die Stelle von Sh. V. 3. 155

hastily lead away,

was Garrick wohl zu matt vorkam. Er liebte, wie wir ja wissen, pathetische Scenenschlüsse, man denke nur an den Schluss von Act. II.

G. III. 4. 209.

An son *to this good* king *by* heav'n's directing
Long troth-plight to *our* daughter.

Sh. V. 3. 150.

And son *unto the* king, *who,* heav*ens* directing,
Is troth-plight to *your* daughter.

‚unto' wurde ersetzt, weil es ein veraltetes Wort war; ‚this' für ‚the' der grösseren Deutlichkeit zu Liebe; ‚good' aus metrischen Rücksichten nach dem Ausfall von ‚unto'; ‚our' für ‚your' war korrekter; die übrigen Änderungen hängen alle mit einander zusammen und sollen den Sinn klarer hervortreten lassen.

Charaktere.

Eine wesentliche Beschränkung in der Entfaltung ihrer Charaktere haben manche Personen durch die Streichung der ersten drei Akte erlitten, so vor allem Leontes. Ohne den

Digitized by Google

ersten Teil des Stücks ist Leontes nicht entfernt eine so wirksame, für den Schauspieler dankbare Rolle, wie bei Shakespeare. Die Entstehung seiner Leidenschaft aus dem Nichts, die allmähliche Steigerung bis dahin, wo ihr Träger den Mordbefehl gegen den Freund giebt, und ihre gewaltige, vernichtende Stärke, der Frau und Kinder zum Opfer fallen, endlich die furchtbar niederschmetternde Wirkung, als Leontes seinen Irrtum erkennt, das gab einem Schauspieler Gelegenheit, eine ganze Scala seelischer Regungen zur Darstellung zu bringen, das war eine andere Aufgabe für einen Mimen als hier bei Garrick, wo wir den König ausschliesslich in reuiger Zerknirschung sehen, ohne ihn anders kennen gelernt zu haben, als durch die rein epische Erzählung des Camillo, 16 Jahre nachdem die Vorgänge sich abspielten. Diese Erzählung vermag unmöglich die gewaltige dramatische Wirkung der ersten drei Akte zu ersetzen. Aber dieser Mangel des Stücks war durch den Plan bedingt; Garrick hat selbständig nichts zu diesem Charakter hinzugethan, sondern sich bemüht, ihn so beizubehalten, wie er uns in Akt V und namentlich in Akt III Schluss von Scene 2 bei Shakespeare entgegentritt. Leider hat der Charakter durch die Fortlassung von Sh. V. 1 abermals eine Gelegenheit, sich zu entfalten, hier sich in seiner schwächlichen Unentschlossenheit zu zeigen, verloren.

Auch Hermione hat, worauf ich schon oben hinwies, keine eigentliche Charakteränderung erfahren, nur versuchte Garrick, ihr ein wenig von ihrer Unnahbarkeit zu nehmen, indem er sie auch für den Gatten bei dem Wiedersehen einige Worte finden lässt. Dass allerdings auch für diesen Charakter viel Wertvolles durch die Streichung der 3 Akte verloren ging, wird niemand leugnen können.

Florizel, Perdita, Dorcas, Mopsa blieben wie in der Vorlage, nur ist allen diesen gemeinsam, dass Garrick ihre Rollen erweitert, sie mehr sagen lässt wie Shakespeare.

Digitized by Google

Auch Polixenes und Old Shepherd blieben wie bei Shakespeare; eine eingehendere Besprechung erfordern nur Paulina, Camillo, Cleomines, Autolicus und der Clown.

Paulina, die resolute, energische Frau, die bei Shakespeare einen wohlthuenden Kontrast zu ihrem schwächlichen, unmännlichen Gatten Antigonus bildet, die wir so zielbewusst, so planvoll ihre Zwecke am Hofe des Leontes verfolgen sehen, nicht nur in Sh. I—III, sondern grade in Sh. V 1, wo sie den König von einer zweiten Heirat abzuhalten sucht, trotzdem die ganze übrige Umgebung des Königs gegen sie wirkt, diese von Shakespeare selbst[1]) geschaffene prächtige Frauengestalt ist bei Garrick zu einer farblosen, fast individualitätslosen „Vertrauten" geworden, wie wir sie in den französisch-klassischen Dramen finden, eigentlich nur dazu da, zu erzählen oder sich erzählen zu lassen. Denken, Handeln, Ziele verfolgen, sehen wir sie nur in sehr beschränktem Masse. Nur in der letzten Scene tritt sie uns einigermassen selbständig handelnd entgegen, aber auch hier mildert, wie oben gezeigt, Garrick sofort ihr allzukräftiges, für eine Hofdame gegenüber dem König nicht passendes Auftreten, indem er aus dem dritten Shakespeareschen Akte ein Paar Verse herüberholt, welche die Wirkung ihrer früheren Worte wieder abschwächen sollen. Noch schlimmer ist es Camillo und Cleomines ergangen. —

Camillo, bei Shakespeare ein Mann von eigenem Willen, ist hier zum blossen Werkzeug herabgesunken. In ‚The Winter's Tale' verfolgt er (gerade in dem von Shakespeare übernommenen vierten und fünften Akt) trotz aller Anhänglichkeit und Treue zum Königshause dennoch seine eigenen Pläne. Nachdem er nicht freiwillig die Erlaubnis, nach Sizilien zurückzukehren, erhalten hat, geht er diplomatisch zu Werke. Die Flucht Florizels giebt ihm Gelegenheit dazu. Als er diesen von seinem Fluchtplane nicht abbringen kann, lenkt er dessen Augenmerk auf Sizilien, wo man den Prinzen

1) In Greenes Novelle ‚Dorastus and Fawnia', aus der Shakespeare den Stoff aufnahm, findet sich Paulina nicht.

Digitized by Google

und seine Gemahlin mit Freuden aufnehmen würde. Er sagt das in der ausgesprochenen Absicht, auf diese Weise ebenfalls wieder nach Sizilien zu kommen und so mit List sein Ziel zu erreichen, das ihm anders nicht erreichbar gewesen war Sh. IV. 4. 517 ff.

Camillo: He's irremoveable
Resolved for flight. Now were I happy, if
His going I could frame to serve my turn,
Save him from danger, do him love and honour
Purchase the sight again of dear Sicily
And that unhappy king, my master, whom
I so much thirst to see.

Das und Ähnliches blieb bei Garrick alles fort, und indem er so Camillo jede selbständige Handlung, ja jeden Plan einer solchen, nahm, fiel damit dieser als selbständige Figur fort. —

Grade so Cleomines. Bei Shakespeare verfolgt Cleomines am Hofe des Leontes V. 1 eine eigene Politik. Er will den König aus gewissen praktisch-politischen Erwägungen zu einer neuen Heirat bewegen, und aus diesem Grunde bekämpft er Paulinas Einfluss, der ihm entgegenarbeitet. Garrick macht Cleomines ausschliesslich zum ‚confident' des Königs, zur blossen Maske eines Menschen, zu der der Dichter den Leontes sprechen lässt, nur um einen Monolog zu vermeiden. —

Autolicus ist zwar im Ganzen derselbe geblieben wie bei Shakespeare, doch habe ich schon auf die eine Stelle G. III. 1. 170 ff. hingewiesen, wo Garrick ihm, nur um möglichst wenig Worte des Shakespearetextes zu ändern, einen seinem Charakter fremden Zug verleiht: Autolicus will dem König Gutes thun, ohne dass wir verständen warum? —

Der Clown endlich ist auch in der Hauptsache derselbe geblieben, nämlich der Tölpel, der einmal über das andere geprellt wird; doch büsst er leider im III. 3. seine Tölpelhaftigkeit und somit den hervorstechendsten Zug seines Charakters etwas ein. Garrick war sicher der Meinung, nur

Digitized by Google

etwas von Shakespeare schon Angedeutetes breiter ausgemalt zu haben, wenn er den Autolicus durch den Clown so systematisch prellen lässt, indessen so raffiniert schlau drängt der Tölpel bei Shakespeare den Autolicus nicht immer weiter in die Enge, presst ihm nicht Schritt für Schritt Wort und Geld ab. Bei Garrick prellt wirklich der Clown den Gauner kraft seiner Geschicklichkeit, die wir eben nicht begreifen, bei Shakespeare schüchtert jenen nur die plötzlich so einflussreiche Stellung des Tölpels ein. Diese Umkehrung lag ja sehr nahe und war unleugbar witzig, Shakespeare aber verschmähte sie offenbar deshalb, weil er dadurch den Charakter des Clown inkonsequent zu machen fürchtete. —

Wir sehen also, die Charaktere hat Garrick nicht immer so beibehalten, wie er sie vorfand. Meist wohl sind die veränderten Charaktere ohne Garricks Absicht unter seiner Hand zu anderen geworden, nur bei Paulina glaube ich absichtliche Abweichung von der Originalzeichnung des Charakters bemerkt zu haben. Jedenfalls müssen wir konstatieren, dass Garrick weniger die Charaktere als die Handlung am Herzen gelegen, dass er dieser die grössere Sorgfalt zugewendet hat, übrigens auch wieder etwas echt Französisches.

Metrik.

Oft haben wir Gelegenheit gehabt, Garrick in metrischer Hinsicht korrigieren zu sehen. Er liebt regelmässige Verse oder, genauer gesagt, regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung. Es lässt sich mit Sicherheit nicht behaupten, dass er epische Cäsur beibehielt, wenn er sie bei Shakespeare vorfand. Es stehen überhaupt für epische Cäsur nur wenig Beispiele zur Verfügung, denn 1.) gehört ‚The Winter's Tale' derjenigen Periode von Shakespeares Schaffen an, wo er selbst schon epische Cäsur meidet, nämlich seinem Alter und 2.) hat ja Garrick nur verhältnismässig wenig Verse aus Shakespeares Stück übernommen. Ein bewusstes Acceptieren

Digitized by Google

der epischen Cäsur ist jedenfalls nicht nachzuweisen[1]), da die wenigen Beispiele auch eine andere Auffassung zulassen. Doch stört Garrick offenbar doppelter Auftakt III. 4. 150:

Or how so stolen from the dead?
Paul. That she is living
Where it but told you, shou'd be hooted at

Sh. V. 3. 115.

Or how stolen from the dead?

. . . . . .

Garrick verzichtete also lieber auf 3 + 2 Hebungen und ersetzte sie durch 4 + 2, wenn er dadurch doppelten Auftakt vermeiden konnte. —

Seiner peinlichen Genauigkeit ist es ganz angemessen, wenn er meist gekürzt gesprochene Worte auch verkürzt schreibt, was in den alten Shakespeare-Ausgaben nicht konsequent geschieht. Z. B. I've für I have, we'll für we will, e'er für ever, se'en für seven, ta'en für taken, pow'r für power, dazu kommen die Präterita und Partizipia Präteriti der schwachen Verben u. a. m.[2]).

Nur I am macht eine Ausnahme. Hier findet sich nur ein einziges Mal die Schreibung I'm, wenn so verkürzt zu sprechen ist, nämlich G. II. 1. 425:

I'm sorry that . . .

Indessen bei diesen graphischen Eigentümlichkeiten wissen wir ja nicht, wieviel auf Garricks eigene Rechnung, wieviel auf die des Druckers zu setzen ist. Immerhin ist diese Sorgfältigkeit in den verkürzten Schreibungen Garrick selbst sehr wohl zuzutrauen.

Sehen wir uns nun Garricks eigene Verse in dem Stücke an, so finden wir sie äusserst regelmässig gebaut. Hebung und Senkung wechseln gleichmässig ab, der Auftakt

---

1) Ausgenommen sind die Fälle mit epischer Cäsur, wo den zweiten Halbvers eine andere Person spricht als den ersten.

2) Merkwürdigerweise findet sich meist das an sich schon einsilbige should, would, could geschrieben als: shou'd, wou'd, cou'd.

Digitized by Google

wird nicht ausser Acht gelassen. Epische Cäsur allerdings bringt Garrick in seinen eigenen Versen nicht, ausgenommen, wenn eine zweite Person den von der ersten begonnenen Vers zu Ende führt z. B. G. II. 1. 492:

I'll brave the tempest.
Perd. Be patient Doricles. —

Das eingelegte Schäferlied ‚Come, come my good shepherds, our flocks we must shear', zeigt den regelmässig durchgeführten, jambischen 4 hebigen Vers (die Bezeichnung stammt von Schipper).

Von dem Schema ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

weicht Garrick nur zuweilen darin ab, dass er sich 2 Hebungen im Auftakt gestattet. —

Verse mit klingendem Ausgang sind häufig bei Garrick. Zuweilen sind kürzere, meist viertaktige, Verse zwischen die Blankverse eingestreut z. B. G. III. 4. 69—71.

Who dying gave my Perdita to life
And plead an equal right for blessing.
Leont. O masterpiece of art! nature deceiv'd.

Aber zuweilen noch kürzere Verse z. B. G. III. 4. 156—158:

Dumb eloquence beyond the force of words
To break the charm,
Please you to interpose; fair madame, kneel,

An Akt- und Scenenschlüssen liebt Garrick Reime: Der erste Akt schliesst mit Shakespeareschen Reimen, den zweiten und dritten schliesst er mit eigenen, wobei wir aber konstatieren müssen, dass er Augenreime love : move nicht scheut. Auch der G. I. 1 eingelegte Monolog Paulinas schliesst mit einem heroischen Reimpaar. Den merkwürdigen Reim G. III. 2. 47—48 in Mitten der Prosa (den einzigen seiner Art) habe ich schon oben besprochen und ihn für unbeabsichtigt

Digitized by Google

erklärt, obgleich ich auch eine andere Deutung als möglich einräumte. Anschliessen möchte ich hier eine Bemerkung über die

Wortspiele resp. Wortwitze.

Garrick lässt meist nur die Wortspiele fort, die einen irgendwie obscönen Nebensinn enthalten, anders geartete behält er gar nicht selten bei, so z. B. G. II. 1. 85 f. (Sh. IV. 4. 109 f.)

Cam. I shou'd *leave grazing,* were I of your flock
And only *live* by *gazing.*

G. II. 1. 220 (Sh. IV. 4. 206)

He hath . . .; *points* more than all the lawyers in Bohemia can learnedly handle, . . .

Oft lässt wohl Garrick deswegen ein Wortspiel weg, weil er es für einen eingelegten Witz eines Schauspielers hielt, so z. B.:

1.) Sh. IV. 3. 43 ff.

She hath made me four and twenty nosegays for the shearers (soweit von Garrick übernommen), three-man-song-men all, and very good ones; but *they are* most of them *means* and *bases*; but one *puritan* amongst them, and he sings psalms to horn-pipes.

2.) Sh. IV. 4. 743 ff.

Let me have no lying, it becomes none but tradesmen (soweit von Garrick übernommen), and they often *give* us soldiers *the lie:* but we pay them for it with stamped coin, not stabbing steel; therfore they do not *give* us *the lie.*

Clown: Your worship had like to have *given* us one, if you had not *taken* yourself with the manner.

3.) Sh. V. 2. 89 ff.

One of the prettiest touches of all and that which angled for mine eyes (soweit von Garrick übernommen), *caught the water though not the fish,* . . .

Digitized by Google

Zusammenfassung.

Fassen wir nun noch einmal kurz zusammen, was wir an Garricks Bearbeitung des „Wintermärchens“ beobachtet haben, so konstatieren wir

1.) dass der Bearbeiter der Handlung viel mehr Interesse bekundet und ihr grössere Sorgfalt zuwendet als den Charakteren,

2.) dass er möglichste Einheit von Ort, Zeit und Handlung erstrebte,

3.) dass er die Handlung rasch vorwärtsschreitend wünschte, dabei aber doch, so viel als irgend möglich war, aus den fortgelassenen Scenen zu retten suchte,

4.) dass er Unklares oder sachlich wie stilistisch Archaïsches verdeutlicht und korrigiert. So finden wir oft veraltete Worte durch moderne ersetzt, überflüssige Worte ganz ausgelassen [1]), ebenso oft aber auch Worte, die zur Verdeutlichung beitragen, hinzugefügt,

5.) dass er obscöne Stellen fast immer meidet,

6.) dass er zuweilen Wortspiele resp. Wortwitze fortlässt,

7.) dass er gleichmässigen Wechsel von Hebung und Senkung im Verse bevorzugte, sonst aber sich nicht scheute, kürzere Verse in die Blankverse einzustreuen,

8.) dass er Effekte liebt, besonders effektvolle Scenenschlüsse. Oft bedient er sich dazu nur eines kräftigeren, stark accentuierten Wortes, bei Scenenschlüssen des heroischen Reimpaars.

Von kleineren Eigenheiten sehe ich hier ab, da ja jeder einzelne Punkt schon oben Erwähnung gefunden hat. —

1) Es ist natürlich möglich, dass ich bisweilen ein Wort, das Garrick überflüssig finden konnte, und das in seinem Text nicht vorkommt, als absichtlich fortgelassen angenommen habe, wo vielleicht nur der fehlerhafte Druck die Auslassung des Wortes verschuldete. Im einzelnen kann also in dieser Hinsicht ein Irrtum vorliegen. Dass aber im Grossen und Ganzen Garrick das Prinzip gehabt, Überflüssiges auszustossen, halte ich für sicher.

Digitized by Google

Werden wir nun Hettners Bemerkung in seiner Geschichte der englischen Litteratur[1]) zustimmen können, wenn er sagt: „Aus dem ‚Wintermärchen' und der ‚Zähmung der Widerspenstigen' wusste Garrick nichts als dreiaktige Possen zu machen"?

Das trifft für ‚Florizel und Perdita' sicher nicht zu. Gewiss verdient Garrick den Tadel, dass er oft kleinlich bei seinen Änderungen verfuhr, dass er sein im Prolog ausgesprochenes Prinzip, möglichst viel von Shakespeare zu geben, recht äusserlich aufgefasst hat, dass er glaubte, die Worte und dann die Handlung wären das Wertvollste, ohne dabei Rücksicht auf die Andersgestaltung der Charaktere zu nehmen; aber eine Posse hat er aus dem Wintermärchen weder machen wollen noch faktisch gemacht. Und gerade, dass er Wortwitze und Wortspiele mit und ohne frivolen Beigeschmack fortliess, spricht gegen Hettner. Wenn er zweimal lustige Scenen erweitert (II. 1. den Streit zwischen Mopsa und Dorcas und III. 3. das Malheur des Autolicus), so hat er darum das Stück noch nicht zu einer Posse verzerrt. Im Gegenteil konnte ich die Streichung der Verlobung des Camillo und der Paulina als ein Beispiel dafür anführen, dass er den Geschmack des Publikums zu veredeln suchte, wenngleich ich auch wieder nicht zugeben kann, dass Garricks Änderungen in der That nur ‚*some little* perry's mixt, for filling up' sind, wie er im Prolog behauptet; dazu sind sie viel zu tiefgreifend.

Garricks Verdienste um die ästhetische Bildung seiner Zeit rechtfertigen durchaus den Ehrentitel eines englischen Lessing, den man ihm von anderer Seite beigelegt hat.

1) 4. Aufl. 1881. p. 533.

Berichtigung.

Im ersten Druckbogen ist versehentlich Haumer anstatt Hanmer gedruckt.

Digitized by Google

Vita.

Natus sum Gualterus Schneider anno MDCCCLXXXI die XXIII mensis Martii in oppido, cui nomen est Elbing, patre Ottone, matre Emma e gente Bartsch quibus superstitibus valde gaudeo. Fidei addictus sum evangelicae. Maturitatis testimonium in gymnasio reali Elbingensi ineunte vere a. XCIX adeptus primo poetarum et philosophorum, postea recentiorum linguarum potius studio incubui.

Docuerunt me viri illustrissimi Halis Saxonum:

Conrad, Counson, Brode, Burdach, Eichhorn, Fries, Haym, Heukenkamp, Kirchhoff, A. Riehl, Saran, Simon, Sommerlad, Stammler, Strauch, Suchier, Thistlethwaite, Uphues, Vaihinger, Wagner, Wechssler, Wiese, Williams.

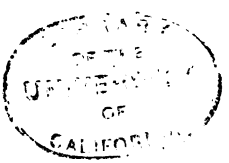
Monachi:

Lipps, Muncker, Pirson, B. Riehl, Schick, Weese.

Seminariorum exercitationibus benigne me admiserunt professores et doctores:

Saran, Schick, Simon, Strauch, Wagner.

Omnibus his viris praeclarissimis cum gratum et beneficiorum memorem animum conservabo, tum maxime viro illustrissimo Albrechto Wagner, quod summa benevolentia studia mea adiuvit, gratias ago semperque habebo.



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS

WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

MAY 16 1947

Jul 10 30RF

DAVIS

INTERLIBRARY LOAN

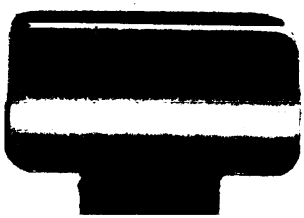
MAR 13 1973

LD 21-100m-12,'

Digitized by Google

YC 16246

183213



Digitized by Google